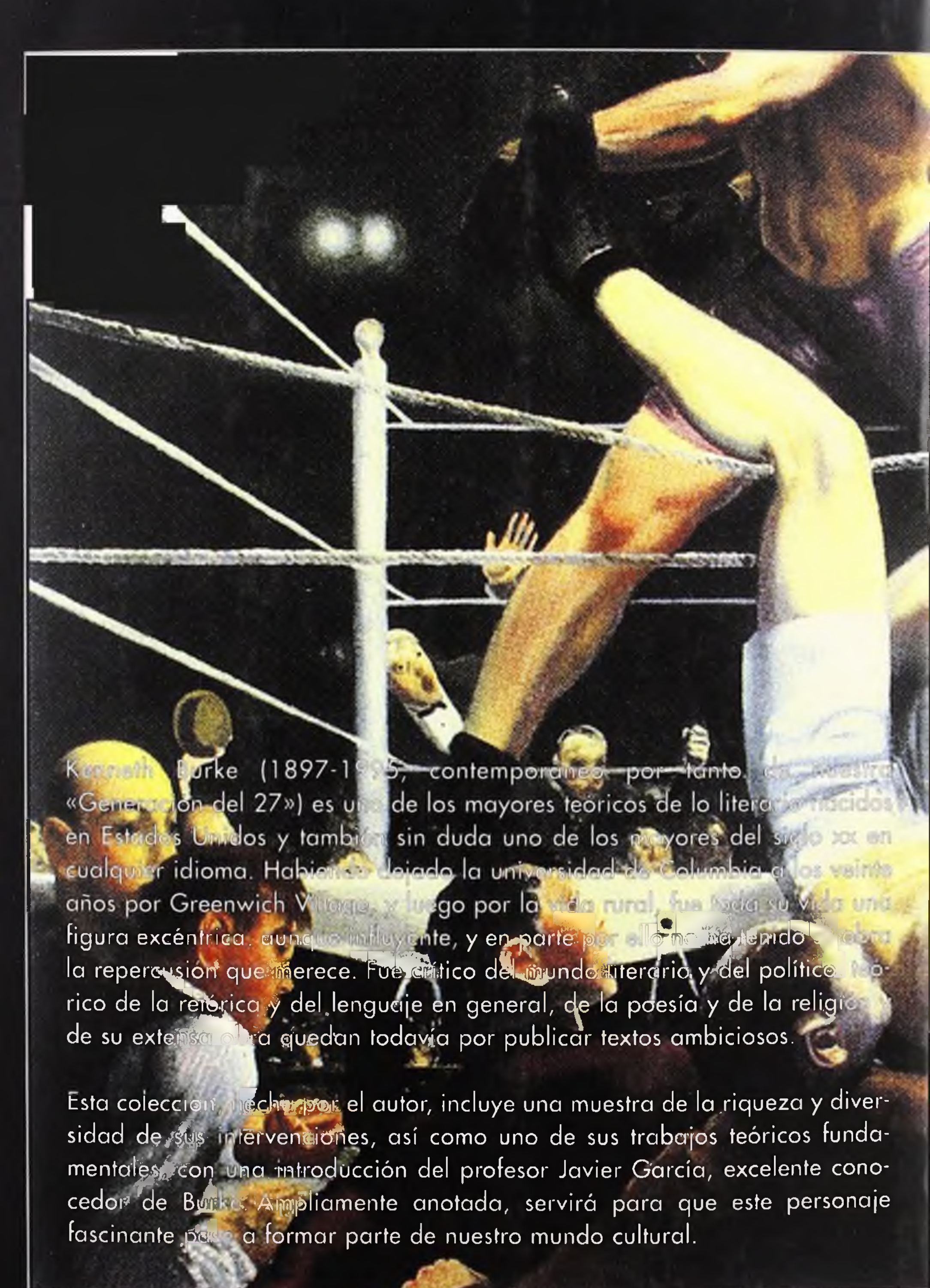
KENNETH BURKE

LA FILOSOFÍA DE LA FORMA LITERARIA

Y otros estudios sobre la acción simbólica



LITERATURA Y DEBATE CRÍTICO



Kenneth Burke (1897-1995, contemporáneo por tanto de nuestra «Generación del 27») es uno de los mayores teóricos de lo literario nacidos en Estados Unidos y también sin duda uno de los mayores del siglo XX en cualquier idioma. Habiendo dejado la universidad de Columbia a los veinte años por Greenwich Village, y luego por la vida rural, fue toda su vida una figura excéntrica, aunque influyente, y en parte por ello no ha tenido su obra la repercusión que merece. Fue crítico del mundo literario y del político, teórico de la retórica y del lenguaje en general, de la poesía y de la religión, y de su extensa obra quedan todavía por publicar textos ambiciosos.

Esta colección, hecha por el autor, incluye una muestra de la riqueza y diversidad de sus intervenciones, así como uno de sus trabajos teóricos fundamentales, con una introducción del profesor Javier García, excelente conocedor de Burke. Ampliamente anotada, servirá para que este personaje fascinante pase a formar parte de nuestro mundo cultural.

KENNETH BURKE

LA FILOSOFÍA DE LA FORMA LITERARIA

Y OTROS ESTUDIOS SOBRE LA ACCIÓN SIMBÓLICA



La filosofía de la forma literaria
y otros estudios sobre la acción simbólica

Edición, estudio preliminar
y selección bibliográfica de
Javier García Rodríguez

Traducción y notas de
Javier García Rodríguez
(La filosofía de la forma literaria)
y Olga Pardo Torío
(Otros estudios sobre la acción simbólica)

Literatura y Debate Crítico - 32

Colección dirigida
por Carlos Piera
y Roberta Quance

A. MACHADO LIBROS, S. A., 2003
C/ Labradores, s/n. P. I. Prado del Espino
28660 Boadilla del Monte (Madrid)

ISBN: 84-7774-732-6
Depósito Legal: M-13.810-2003
Visor Fotocomposición
Impreso en España - *Printed in Spain*
Gráficas Rógar, S. A.
Navalcarnero (Madrid)

Estudio preliminar

Kenneth Burke (1897-1993) es uno de los personajes más curiosos del panorama cultural norteamericano del siglo XX. Intelectual en un país en que tener esta etiqueta equivalía a estar marcado políticamente, miembro activo de la bohemia del Greenwich Village de Nueva York en los primeros años veinte, novelista, y poeta de éxito, crítico musical y extravagante ciudadano. Alguien que no consiguió obtener un título universitario –en gran medida porque nunca puso un gran empeño en las ocasiones en que pareció intentarlo– y que manifestó en multitud de ocasiones sus reticencias hacia la institución académica, y que fue, en cambio, durante amplios períodos de su vida un admiradísimo profesor universitario de disciplinas diversas[1]. La amplitud y variedad de sus intereses intelectuales le convirtieron a lo largo de su extensa vida en un célebre analista político, filósofo del lenguaje, lingüista y teórico de la literatura para quien el estudio del lenguaje y de todas sus manifestaciones, de su verdadero sentido y de sus profundas significaciones, fue ocupación primordial.

La obra teórica de Kenneth Burke[2] debe ser entendida en el contexto de su aparición en un momento caracterizado por el dominio del «New Criticism» –movimiento pseudo-formalista en lo literario y profundamente conservador en lo político[3]–, con quien comparte intereses comunes pero de quien le diferencia una acusada ambición teórica –además de su orientación política– que es ajena prácticamente a todos los nuevos críticos, más preocupados por el estudio intrínseco de la obra literaria, la aplicación didáctica de sus propuestas metodológicas y la salvaguardia de la literatura y sus estudios dentro de un humanismo más o menos ortodoxo. Si bien resulta evidente que los manuales y tratados clásicos preparados por, entre otros, Brooks o Warren[4] no carecían de un sistema que podríamos considerar como teórico y que, por lo común, se servían de un mínimo entramado de conceptos y una metodología unificada de alcance general que enraizaban y organizaban las evaluaciones críticas y las exégesis literarias, no lo es menos el hecho de que ninguno de estos autores dio el paso de ir más allá en su concepción de la teoría como discurso independiente capaz de superar el pragmatismo y catalizador no solo de los elementos estrictamente literarios sino lingüísticos, antropológicos, sociales, ideológicos, psicológicos, etc. En el repaso que Paul de Man hace de las tendencias predominantes en la crítica literaria anterior a la década de los años sesenta, escribe a este respecto:

> «Pero con la posible excepción de Kenneth Burke y, en algunos aspectos, de Northrop Frye, ninguno de estos autores se habría considerado a sí mismo un teórico en el sentido del término posterior a 1960, ni tampoco su obra provocó reacciones tan fuertes, positivas o negativas, como las provocadas por los teóricos posteriores»[5].

Convertir, por tanto, a Burke en compañero de viaje de los nuevos críticos resulta cuando menos una falacia –por utilizar un término tan querido por éstos– si nos atenemos a la contribución de cada uno de ellos al avance de la Teoría de la Literatura como disciplina independiente[6]. Los nuevos críticos fueron, claro está, excelentes críticos literarios en la mayoría de los casos –de hecho, los textos fundacionales de I. A. Richards llevan por título *Fundamentos de crítica literaria* y *Crítica práctica*[7]– pero su actitud frente a la literatura era textual y hermenéutica, con lo que sus pretensiones de carácter teórico quedaban en un segundo o tercer plano. El enfoque de Burke, aunque profundamente enraizado en el estudio textual, choca –por su ampliación disciplinar– con el planteamiento de los nuevos críticos, que asumen una postura formalista y un modelo de acceso al texto literario de carácter intrínseco (el conocido como «close reading») cuidando de no permitir las posibles (per)versiones que supondría la intervención de elementos extra-textuales en el trabajo crítico-interpretativo. Con todo, la virulencia utilizada en contra de lo extrínseco fue menor que la de, por ejemplo, el formalismo ruso, debido a la menor formación lingüística de estos autores y al peso de la antigua tradición contenidista-moralista de la crítica literaria norteamericana[8]. No comparte esta postura extrema Kenneth Burke, quien «ha desarrollado un sistema de teoría crítica, de una expansión tan amplia, que se ha convertido, por sus miras, en toda una filosofía de la cultura que utiliza la semántica, el marxismo, el psicoanálisis y la antropología»[9].

Precisamente por el carácter peculiar de su obra es por lo que resulta imposible reducir esta a los parámetros clásicos del «New Criticism». Si bien es cierto que Burke no renuncia al «close reading», no lo es menos el hecho de su acusado interés por ir más allá de una lectura intrínseca que considere el texto literario en sus aspectos puramente formales, estructurales o constructivos. Burke acepta metodológicamente la ampliación del modelo por considerarlo restrictivo y por su incapacidad para incluir en el análisis los datos aportados desde el exterior de la obra, así como todo aquello que ésta puede ofrecer para el conocimiento del individuo y para su necesaria transformación. Esta transformación mantiene un doble carácter por cuanto implica la conversión de los elementos personales y psicológicos –por medio de una especie de catarsis amplificada– y la integración de la misma en una aún más necesaria transformación de la sociedad obtenida con la suma solidaria de personalidades renovadas y conscientes.

La perspectiva burkeana va más allá de la consideración cerrada de la obra literaria como un objeto independiente que tiene su propia forma y sus pro-

pias relaciones internas y que no es el producto de las leyes naturales como las plantas y los animales. Una teoría exclusivista de corte formal-organizativo no representaría en absoluto el pensamiento de Burke porque le obligaría a renunciar a elementos básicos del hecho literario. Y en todo caso, la concepción intrínseca, siendo como es una de las más importantes del siglo XX y la dominante en los primeros años de la actividad crítica de Burke (no sólo representada por los nuevos críticos, sino en parte por los neoaristotélicos de Chicago, por los distintos formalismos y por la estilística), es sólo una entre las grandes líneas que pueden trazarse en el pensamiento literario. Exponerlas ahora servirá para situar con mayor precisión los planteamientos de Burke y situar mejor sus intereses y renuncias[10]:

– El poema, creado en medio de una cultura determinada, se presenta en un grado o en otro como un espejo de las convenciones, las modas, los gustos y los valores del período en que fue escrito. Cuando es éste el aspecto que interesa al lector o cuando es éste el aspecto que busca, se comporta como un historiador. Considera, entonces, al poeta como un testigo digno de confianza y extiende su búsqueda a otros escritos del autor (diarios, revistas, periódicos, otras formas artísticas) para confirmar sus descubrimientos y comienza a trazar generalizaciones sobre el carácter de la época en cuestión. Este aspecto de la poesía ha sido ampliamente cultivado por críticos como Edmund Wilson y Lionel Trilling.

– El poema puede ser considerado como testigo de la vida externa e interna del poeta, lo que vio e hizo, la forma en que vivía, cómo eran sus cualidades mentales y su sensibilidad, su personalidad o incluso los que pudieron ser sus sentimientos inconscientes de culpabilidad que, de acuerdo a algunas escuelas de psicoanálisis están detrás tanto de los sueños como de la poesía. Esta línea general de investigación ha tenido una gran tradición que se extiende desde Longino en la antigüedad hasta la obra de autores como T. S. Eliot, Ernest Jones y el propio Kenneth Burke.

– Puesto que la poesía representa e interpreta imágenes dramáticas de la condición humana, a menudo en sus aspectos más duraderos y serios, o muestra ideas y doctrinas, apenas puede evitar su influencia sobre los pensamientos y la conducta del lector. Cuando éste analiza un poema desde este punto de vista comienza preguntándose por las implicaciones morales de la acción humana representada en el poema y las cualidades de los protagonistas. Se trata de comparar el aliento, la complejidad y la verdad de las visiones de otros poetas y calcular los posibles efectos morales sobre sus lectores. Entre los críticos que se han ocupado de esta relación entre literatura y vida se encontrarían, entre otros, Platón, Sidney, Shelley o Arnold.

Lo más original del pensamiento burkeano gira en torno a cuestiones relativas al lenguaje y a su capacidad como acción simbólica, ejemplificada en su grado sumo en el poema. Según esto, Burke estaría basando todo su edificio

teórico en la consideración de un simbolismo innato y criticaría el hecho de tratar el poema como un espacio en el que el poeta representa un papel. Por el contrario, el poema escribiría al hombre, en una idea de ficción poética que entroncaría con el arnoldianismo de Northrop Frye y Craig La Drière[11]. Según esto, «considerar el lenguaje como un medio de *información* o *conocimiento* es considerarlo epistemológicamente, en términos de 'ciencia'. Considerarlo como un modo de *acción* es considerarlo en términos de 'poesía'. Porque un poema es un acto, el acto simbólico del poeta que lo ha construido, un acto de una naturaleza tal que, al sobrevivir como estructura o como objeto, nos permite a los lectores reconstruirlo»[12]. En todo caso, no se puede olvidar que existen diferencias entre el poema como acto de escritura y el poema como acto de lectura. Es diferente lo que el poema hace por el autor y lo que hace por el lector. Nada, pues, resulta ajeno a la labor crítica. A Burke le interesa la estructura de la obra, pero también la relación que ésta mantiene con el autor y con su propia vida. Son elementos interrelacionados que, una vez descubiertos, proporcionarán una visión general del hecho poético.

Por todo ello, no resulta sencillo caracterizar el método crítico propuesto por Kenneth Burke, lo cual debe unirse a su carácter ingenioso y personal, a su humor y su delicadeza en el tratamiento de algunos temas y a su envalentonado apoyo de pensamientos filosóficos, literarios y políticos que no habrían de aportarle demasiados beneficios. Su defensa implícita y explícita de la necesaria integración de los conocimientos acerca del autor junto a un estudio lo más formalizado posible de las estructuras simbólicas del poema, si bien no carecía de antecedentes en la cultura norteamericana –siendo más acusado el componente biográfico que el formal– nunca se había llevado tan lejos, con más profundidad, con autores tan canonizados y acudiendo, además, a las ideas aportadas por el marxismo, la antropología, el psicoanálisis o la sociología. Con un tono en el que no falta la ironía, y al manifestar sus reservas en relación a Bajtín, escribe Wayne C. Booth:

> I suspect that the recent celebration of Bakhtin, in which I continue to participate despite reservations, results in part from the relief we all feel in finding a somewhat esoteric figure, a figure of unquestionable critical sophistication, putting the Humpty-Dumpty (life/literature) back together again. Perhaps we need a Kenneth Burke in each generation[13].

Sólo desde este punto de vista es comprensible la concepción burkeana de la poesía como la adopción de estrategias para responder a situaciones vitales. De este modo, el poema es, en la práctica, un acto de autopurificación del poeta[14].

El componente pragmático no es ajeno al tratamiento burkeano del lenguaje y de la literatura. Ello es evidente en la distinción entre «situación» y «estrategia», según la cual considera la poesía como la adopción de estrategias

diversas para abordar las distintas situaciones. De manera que las situaciones pueden ser consideradas como invariables en su esencia pero variables en su formulación, del mismo modo que su definición y la fijación de sus estructuras dependen de las estrategias que las nombran, unas estrategias que aportan siempre una actitud hacia esas situaciones.

La determinación de esta distinción metodológica entre situaciones y estrategias adelanta la concepción del poema como una «respuesta» a la situación en la que surge, si bien esta respuesta debe ser considerada desde un punto de vista estratégico o estilizado.

La posibilidad evidente de convertir este esquema teórico en un subjetivismo personal e histórico queda neutralizada por la reinterpretación de las situaciones como un elemento objetivo y real, y perpetuadas históricamente, con lo que las estrategias tienen una relevancia universal. La perpetuación de las situaciones queda probada en la observación de la correspondiente perpetuación de la estructural neuronal y muscular [situación biológica], del tejido social y de la naturaleza de la mente humana con su capacidad de abstracción enraizada en el lenguaje. Las posibles y evidentes diferencias en lo particular de las situaciones recurrentes, y su aparición en momentos distintos de la historia no impiden que puedan ser «nombradas» por medio de la misma estrategia de generalización del lenguaje, sea ésta una estrategia simplificadora, (como sería el caso del proverbio, por ejemplo) o una estrategia más sofisticada y compleja (el lenguaje de la poesía, por ejemplo, o el de la psicología). Lo que queda es una necesidad permanente en el ser humano de «dar un nombre» a las situaciones que enmarcan su existencia. Y esta nominación no es nunca –no puede ser nunca, según Burke– objetiva, imparcial, inocente o no-marcada, sino que implica en el sujeto una valoración estratégica o estilística de la situación de modo que conlleva una actitud respecto de esa situación.

Para el análisis de la estrategia poética propone Burke, además de las indicaciones proporcionadas en los proverbios, los indicios que aportan la magia y la religión. Ambas serían manifestaciones humanas de la necesidad de ejercer una presión sobre las situaciones intentando modificar su influencia. El decreto mágico pretende compartir el poder de la magia por medio de la utilización de la palabra, una palabra que a través de la coacción verbal crea la realidad «en el nombre de» los poderes de la magia. La religión, por su parte, abandona el elemento coercitivo e introduce el elemento plegarístico. Según esto, todo enunciado lingüístico compartiría tres ingredientes dobles que «modelizarían» la realidad al tiempo que –aparentemente– la están nombrando: hechizo/maldición, plegaria/blasfemia y sueño/pesadilla. De manera que el análisis de cualquier acto poético exigiría una profunda atención a los factores inconscientes y subconscientes de un poema [el «sueño»], las funciones comunicativas del poema [la «plegaria»] y la representación o explicación realista de las situaciones externas que hacen las estrategias poéticas [el «registro»].

Planteada a partir de estos términos, la poesía. o cualquier otro acto verbal, es considerada como una «acción simbólica»[15]. De manera que cabe la distinción entre actos prácticos y actos simbólicos en la actividad humana que no deben confundirse ni mezclarse a la hora de ser abordados como explicaciones de esta actividad. En todo caso, sí es conveniente recordar que hay muchos actos prácticos que comportan un contenido simbólico de la misma manera que determinados actos simbólicos conllevan un acto práctico.

El acto simbólico de Burke es la *proyección* de una *actitud* («*the dance of an attitude*») que asumiría un elevado contenido realista y en la cual podría estar afectado todo el cuerpo, tal y como han sugerido las doctrinas conductistas. La mente laberíntica de Coleridge y la variabilidad del ritmo de sus poemas, la uniformidad del verso de Wordsworth, así como el inquieto ritmo del verso de Hopkins vendrían a representar una «proyección» de actividades, actitudes o incluso conflictos de cada uno de los autores. El ejemplo más evidente sería el de las enfermedades físicas que pueden ser un acto simbólico del cuerpo para materializar un estado mental complementario. En lo que se refiere a la poesía, afirma Burke que «el poeta tiende a escribir sobre aquello que le afecta más profundamente, y nada afecta a un hombre de forma más intensa que sus propias *cargas*, incluidas aquellas de naturaleza física, como la enfermedad.» Burke llega incluso a plantear la necesidad de explorar el espacio en que es más fácil acceder empíricamente a los estados de mente para comprobar las correlaciones entre el estilo y las enfermedades físicas para establecer un modo nosológico de clasificación como el que sigue: estilo «hidrópico» (Chesterton), «asmático» (Proust), «tísico» (Mann), «apoplético» (Flaubert), «ciego» (Milton), etc. En todo caso, Burke en ningún modo pretende llevar su sistema a una identificación absoluta entre genio y degeneración. Lo verdaderamente importante no es la *enfermedad* sino *las facultades estructurales* mediante las cuales el poeta responde a ella. La enfermedad no sería el hombre, sino una caricatura simplificadora que representa su acto; y como tal caricatura se debe rebajar su «representatividad» para no confundir la acción práctica con la acción simbólica.

Las posibles reticencias que pudiera suscitar la noción de «acción simbólica» son asumidas con toda naturalidad por Burke siempre que éstas se asienten en una sana desconfianza hacia lo irracional, desconfianza que él mismo parece compartir. De hecho, y no está de más recordarlo ahora, cuando anteriormente se han equiparado magia y religión, y se han tratado estas dos manifestaciones humanas como indisolubles de la especie, todo ello se ha hecho en el convencimiento de que ambas responden a un interés por «rebajar» la carga de irracionalismo que envuelve a la experiencia humana. Al «nombrar» una realidad, se la está también racionalizando, dándole una forma asumible y explicable por la mente humana. Para tratar de hacer más comprensible el concepto, Burke acude al concepto de «lo estadístico», que según él podría entrar en una correspondencia perfecta con el de «lo simbólico».

Es en este punto donde Burke puede ser caracterizado sin ningún género de dudas dentro del paradigma formalista de los estudios literarios de la época en que se escribe *La filosofía de la forma literaria*. Así, la posibilidad de que obras literarias individuales entren a formar parte de un paradigma común que las califica en su esencia, no evita que estas mismas obras pasen a ser el símbolo de algo, que se conviertan en representativas de una tendencia social cuando son observadas desde un punto de vista estadístico. Del mismo modo, la posibilidad de un estudio estadístico de la obra de un poeta, un estudio que, sin temor alguno, podría definirse como cuantitativo, le permite a Burke tomar posiciones en contra de la afirmación del fundamento realista de la poesía, de la concepción del poema lírico como la representación de un papel dramático[16]. Parte Burke de la hipótesis de un autor que a lo largo de su amplia, dilatada y variada obra ha venido utilizando continuamente los mismos «roles dramáticos». Como valoración estadística, esta comprobación estaría situándonos sobre la pista de que este autor está revelando una tendencia, lo cual nos conduciría a pensar que la selección de roles que ha realizado es un acto simbólico.

Para la formalización de esta tendencia acude Burke a la introducción del concepto de «racimo asociativo» (*«associational cluster»*), según el cual la obra de todo escritor contiene un conjunto de ecuaciones implícitas que se repiten continuamente a lo largo del tiempo de manera invariable. Por consiguiente, examinando su obra se podrá encontrar «qué va con qué» en estos racimos, lo que permitirá comprobar qué tipo de acciones, de imágenes, de personalidades y de situaciones corresponden a su noción de heroísmo, maldad, consuelo, desesperación, etc. El crítico puede, estadísticamente, desvelar mediante la cita objetiva, la estructura motivacional que actúa en cada caso, aunque el propio autor no fuera consciente de las posibles interrelaciones que se establecen entre las distintas ecuaciones. La representación gráfica de esta serie de estructuras asociativas y de sus relaciones puede llegar a ser de una extrema complejidad y, de hecho, la multiplicidad en los tejidos asociativos puede hacer que su registro sea un grave problema. Sin embargo, la posibilidad de contar no sólo con las obras de ficción de ese autor, sino también con sus obras de carácter teórico o crítico, con sus tratados filosóficos, políticos o religiosos, con su correspondencia, sus conferencias o sus apuntes, es una manera de tender un puente objetivo entre estos materiales y una garantía de que podamos acudir a menciones objetivas para «pontificar» acerca de los intereses, los deseos, los problemas, las cargas, en definitiva acerca de la psicología del autor. De modo que «una psicología de la poesía así concebida está casi tan cerca de un uso de la comprobación empírica y objetiva como el de las ciencias físicas»[17].

A partir de aquí Burke se compromete en la presentación del método crítico que emana de una concepción de la poesía como la anteriormente anticipada. Si bien es cierto que el contenido de obra literaria puede tener una serie de influencias externas al autor y que se puede hacer de ella una lectura desde

el punto de vista de la tradición literaria en que se inscribe[18], el único modo de comprender con profundidad la naturaleza de la representación simbólica que traspasa el poema es, según Burke, estudiar las interrelaciones que se revelarían de un estudio de la mente del propio Coleridge[19]. De modo que, junto al deseo de que el crítico tenga la libertad de decidir si quiere limitar las reglas del análisis crítico y excluir los elementos privados, algunas de las exigencias críticas que están implícitas en las opiniones de Burke podrían resumirse como sigue:

- Utilizar todos los materiales que están a su disposición para explicar la estructura del acto poético.
- Es una especie de vandalismo crítico excluir cierto material que el autor ha legado sólo por considerar que su utilización va en contra de una serie de convenciones consideradas como un supuesto ideal de la crítica.
- Es lícita la utilización de materiales biográficos porque las circunstancias modifican cada caso.
- Con todo, la estructura del poema es un elemento fundamental de estudio. Estudiarla, incluso de manera aislada y sin tener en cuenta su anclaje con la acción simbólica del poeta, es labor indispensable del crítico.
- Se puede hacer una descripción absolutamente precisa de la estructura del poema basándose únicamente en el poema mismo.
- Estudiar la naturaleza global de un acto simbólico nos permite desvelar también aquello que ese acto hace por el poeta y no por otra persona.

Por otra parte, la identificación entre «simbólico» y «estadístico» adquiere una nueva dimensión con la introducción del elemento «representativo» del primero de los elementos de la identificación, por cuanto la acción simbólica supondría una manifestación de la metonimia. Esta figura retórica queda convertida en la figura básica y aparece bajo otros muchos aspectos además de como tropo formalizado, de los cuales son importantes para el ámbito literario el fetiche y el chivo expiatorio.

Esta identificación abriría la posibilidad de comprobar a través del análisis estadístico –algo tan aparentemente tan frío y tan realista– si cada uno de los elementos de una ecuación o asociación podría ser considerado como representativo del resto. En la metonimia adquiere un papel primordial el nombre como constituyente identificador que actúa como sustituto del componente nombrado, de modo que un cambio de nombre supondría un cambio de identidad. La misma función podría darse en el cambio de ropa, de escenario («ropas ambientales») o incluso en la estructura del poema, en la que cada acontecimiento de una secuencia puede estar representando metonímicamente a los demás (como presagio, anuncio, adelanto, etc.)[20].

La acción simbólica puede clasificarse atendiendo a tres niveles:

1. Nivel corporal o biológico, donde estarían incluidas todas las imágenes que representan actos simbólicos de movimiento, incluyendo también imáge-

nes corporales. El grado de abstracción conseguido permite agrupar obras aparentemente muy distintas entre sí en sus detalles concretos. La posibilidad de considerar estas obras como pertenecientes a un mismo *genus* no tendría, sin embargo, ningún interés desde el punto de vista crítico si no profundiza en el estudio de las diferencias, el cual permitiría presentar lo característico de cada obra –y por extensión de cada autor– más allá de las imágenes comunes.

2. Nivel privado, íntimo, familiar, que abarca las relaciones personales con la familia y con los allegados. Adquiere una gran dimensión literaria por cuanto aparece en todas aquellas obras en cuya base subyace el «árbol familiar» o el «linaje».

3. Nivel abstracto. Los actos simbólicos en este nivel son los que llevan a cabo los *distintivos* para entrar a formar parte de un grupo. La construcción de un nuevo rol, de una nueva «identidad», supone el abandono de un viejo yo por medio de actos de carácter simbólico que representan el suicidio, el parricidio, el infanticidio, etc. Se trata de crear una nueva identidad de carácter simbólico, lo que trae aparejado un cambio también en los símbolos, los distintivos o «insignias» que constituyen ese cambio. La construcción poética es *per se* la afirmación de una identidad que se construye en los símbolos que construye.

El elemento metonímico alcanza su máximo exponente en la concepción y la utilización del chivo expiatorio como elemento que permite una transformación simbólica representada por un cambio externo posibilitado por variantes más o menos atenuadas del asesinato[21]. El chivo expiatorio se convierte así en el «representante» o «depositario» que recibe de manera ritual la carga de las maldades de los otros. Asume de este modo una función purificadora que en las sociedades primitivas se delega en un animal pero que en las sociedades desarrolladas asume coordenadas sociales, siendo reemplazado por un «rey sacrificial».

La hipótesis del chivo expiatorio desarrollada por Burke desde un punto de vista simbólico-literario ha venido manteniéndose a lo largo del tiempo en otros campos y disciplinas, de la antropología a la psicología social, hasta el punto de que existen autores que defienden la existencia de una universalidad de este proceso de construcción de la identidad social de las comunidades humanas. En un ensayo clásico, titulado precisamente *El chivo expiatorio*, el antropólogo, filósofo, lingüista y crítico literario René Girard, profesor de la Universidad de Stanford, «demuestra que todos los grupos humanos y las civilizaciones se articulan a través de la búsqueda de un chivo expiatorio, y toman conciencia de sociedad cuando lo han encontrado. El chivo expiatorio, santificado por el martirio, se convierte en cimiento de la sociedad. El mejor ejemplo lo tenemos en el mundo judeo-cristiano con Jesucristo»[22].

En cuanto a las estrategias de que se sirve Burke para explicar los «merecimientos» del chivo expiatorio para recibir su castigo ritual, pueden resumirse en las siguientes:

1. Merecimiento legal. Alguien que comete una ofensa contra la justicia legal o moral, siendo muy común en este último caso la relacionada con la *hybris*.
2. Merecimiento fatalista. Alguien marcado desde el inicio por presagios, augurios, señales y profecías.
3. Merecimiento «inverso». El depositario sacrificial es «demasiado bueno para este mundo», de modo que su sacrificio será mejor cuanto más alto sea su valor.

En este análisis del componente ritual de la obra literaria entendida como manifestación simbólica, destaca Burke la ambigüedad entre sacrificio y asesinato, y la posibilidad de una identificación mutua de sus esencias, que conduce directamente al problema de la criminalidad. Según esto, la purificación que se obtiene de la tragedia a través del crimen (sacrificio o asesinato) adquiere su profundidad si el autor de verdad *imagina* el crimen y al imaginarlo lo lleva a cabo simbólicamente. Del mismo modo, cuando la audiencia participa en este acto imaginativo, también está tomando parte en el delito.

La pretensión explicativa de Burke va más allá de una interpretación psicoanalítica simplista según la cual la obra del poeta sublima su criminalidad utilizando un subterfugio de carácter estético. Lo verdaderamente importante, en todo caso, es destacar cómo el crimen vicario exige formas vicarias de expiación, que unas veces se concretan en la gran inquietud, intranquilidad y desazón sentida a la hora de la composición (como el caso de William Troy) y otras en las estrategias de satanismo de la línea «byroniana» que surge en Milton y se manifiesta posteriormente en Coleridge, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Gide y en novelistas como Stendhal y Dostoievski.

Más interesante aún resulta la concepción de la expiación como «socialización de las pérdidas», ejemplificada por ejemplo en la actitud de la iglesia al basar la noción de fraternidad en el pecado original, o en el patriota que mata por su patria, cuya acción queda perdonada por la justicia de servir al grupo. En estos casos, como en otros, la aceptación o condena del acto simbólico se hará siempre desde la profundización de su actividad como estrategia en la escala o jerarquía social.

El interés de Burke por tender un puente entre la superficie de la obra literaria y los contenidos antropológicos, psicológicos e imaginarios –simbólicos en definitiva– subyacentes al lenguaje, le lleva a plantear la necesidad de sacar a la luz las numerosas formas ocultas de criminalidad. No se trataría tanto de reprimir una tendencia criminal por medio de un subterfugio estético, sino de una nueva realidad transubstanciada cuando se incorpora a un contexto de acción simbólica más amplio. Determinados juegos de palabras ejemplificarían este fenómeno en el ámbito de la acción lingüística, como cuando se pretende ocultar en la superficie de un enunciado lingüístico un contenido supuestamente obsceno o prohibido por los motivos que sea.

No menos importante que su función como elementos definidores de lo simbólico, la tragedia, el sacrificio, el asesinato, el crimen y la obscenidad, tienen un papel decisivo en relación con una teoría de la belleza. Burke traza la doble posibilidad de distinguir entre la «belleza» relacionada con el «ornato» (concepción desarrollada a partir de la teoría estética del siglo XIX) en vez de con lo «sublime», en suma, con la fascinación. Los motivos de esta desviación fueron varios, entre los que destacan: la teoría estética se hace *desde* una clase acomodada *para* una clase acomodada, y la poesía es producida con una finalidad de consuelo, como parte de la *consolatio philosophae.* El reconocimiento de lo sublime conduce inmediatamente a la advertencia constante de que el fundamento de la belleza es la amenaza. Lo sublime aparece cuando nos enfrentamos a una magnitud, un poder, una fuerza o una distancia desproporcionada respecto a nosotros. Es la fascinación que descubrimos en el peligro y nuestra defensa es la piedad, ciertos remedios estilísticos y la afirmación estructural. Por contra, frente a lo sublime se encuentra lo ridículo, que nos ofrece como defensa la impiedad y el rechazo de la autoridad de la amenaza. El poeta ofrece, en su papel como «hechicero» una serie de medicinas estilísticas para situaciones que son reales. Esta medicina se entrega en distintas dosis o gradaciones dependiendo de su interés por «inmunizarnos» infectándonos estilísticamente con la enfermedad (i.e., tragedia) o curándonos entregándonos el antídoto (i.e., comedia).

De entre los numerosos valores destacables de *La filosofía de la forma literaria*, cabe resaltar el interés de Kenneth Burke por las cuestiones metodológicas, un interés vinculado a sus preocupaciones metateóricas y que le aparta un tanto de sus supuestos compañeros del «New Criticism». De acuerdo con este interés, Burke plantea que la perspectiva de cada crítico –su enfoque, aproximación o acercamiento– frente a la obra literaria lleva implícitas, en una delimitación muy estricta, las cuestiones que ese crítico considera fundamentales. De modo que no son las respuestas ante una obra literaria los principales indicadores de un autor sino que, en palabras de Burke: «en la práctica, sin embargo, las diferencias entre las escuelas críticas no giran en torno a las respuestas sino en torno a las preguntas. La elección de éstas tiene una función "creativa" por cuanto intervienen a su vez en la elección del ámbito de la investigación, la cual conlleva irremediablemente el abandono de otros ámbitos posibles»[23]. En lo que atañe al contenido explícito de cada perspectiva, apunta Burke la existencia de dos clases de preguntas: «ontológicas» (qué buscar y por qué) y metodológicas (cómo, cuándo y dónde buscar). Y todo crítico está obligado a definir su propia postura por medio de la especificación de estas preguntas porque sólo así será capaz de ofrecer no sólo un método (práctica) sino una metodología (teoría)[24].

La inclinación de Burke a hacer explícitos los contenidos metodológicos de su labor crítica le lleva a elaborar una serie de modos de proceder, reglas generales, pistas a seguir, indicaciones a tener en cuenta (definidas como

«rules of the thumb») cuando la obra literaria es considerada desde el punto de vista de la acción simbólica:

- Prestar atención al alineamiento dramático («qué frente a qué»).
- Subrayar las series de ecuaciones que refuerzan cada uno de los principios de oposición, mediante el examen estadístico y utilizando el método inductivo.
- Las posibles interpretaciones surgen de las citas explícitas de la obra misma.
- Ofrecer «generalizaciones sobre generalizaciones» para clasificar imágenes distintas en grupos homogéneos, lo que daría lugar a subgéneros basados en criterios semánticos.
- La posibilidad de que exista un *genus* común en el que englobar las diferentes obras según la generalización de las imágenes que actúan sobre ellas es un proceso deductivo sólo verificable con el paso del tiempo. Sólo la estructura material del libro aporta los datos necesarios.
- El predominio de determinadas imágenes puede ser analizado según una doble significación dentro de la obra: de manera cualitativa, esto es, como principios opuestos representados como «qué frente a qué»; y de manera cuantitativa, esto es, por su presencia y su importancia explícita en la obra según el esquema «qué hasta qué a través de qué».

El reconocimiento de los «puentes citacionales» que unen las imágenes del poema con la vida del poeta es un elemento fundamental del método burkeano. Si bien puede existir una comprensión y una valoración del poema en la que no intervenga este elemento, renunciar a él cuando este aspecto del acto simbólico puede verse colmado de manera explícita mediante materiales presentes en fuentes biográficas y poéticas es una imposición innecesaria si de lo que se trata es de entender la psicología del acto poético. La lectura estructural, intrínseca, del poema aporta infinidad de datos fundamentales para el conocimiento del mismo, pero cuando el poema es entendido desde el punto de vista de su funcionamiento como acción simbólica se deben tener en cuenta también sus capacidades emotivas, esto es, lo que el poema hace por el poeta. Descubierto este extremo, y analizadas con detalle las generalizaciones que permite el análisis estadístico, podremos entender lo que el poema hace por los lectores. «Y en el análisis de estas capacidades», escribe Burke, «haremos descubrimientos fundamentales acerca de la *estructura* de la obra en sí»[25].

Este método de análisis se pretende objetivo por la profundización en los elementos del poema y por la utilización de los materiales vitales y biográficos del poeta que actúan como «puente citacional». Con todo, si bien no se puede afirmar la ausencia absoluta de subjetividad en este modelo teórico sí que es posible asegurar un mínimo al sustentar el análisis en una estructura ecuacional verificable, en el hecho de que las propuestas están abiertas a discusión,

que cada una de ellas recibe su prueba en el texto y que su importancia queda demostrada por su aplicabilidad en la descripción del desarrollo del texto.

Con lo que venimos exponiendo hasta este momento, debe resultar evidente ya que para Burke no se puede hablar de ningún tipo de distinción entre «forma» y «contenido». El contenido es funcional, de modo que toda consideración sobre el contenido será también una afirmación sobre la forma. Burke lo expresa con las siguiente palabras:

> El punto principal es destacar *cuál es la estructura ecuacional del poema.* Ésta es una afirmación acerca de su *forma.* Pero para guiar nuestras observaciones sobre la forma en sí, tenemos que intentar descubrir las *funciones* a las que sirve la estructura. Esto nos lleva a un análisis del propósito, la estrategia y el acto simbólico.

Para conseguir una mayor confirmación de sus planteamientos teóricos, acude Burke a la propuesta de una perspectiva general en la que estaría imbricada su propia metodología: una teoría del drama. Según ésta, el drama ritual sería la forma-Ur, el eje, «donde todos los elementos de la acción humana aparecen como radios que se extienden a partir de este eje». Desde el punto de vista literario, este drama ritual pasa a ser considerado como la forma literaria culminante, la más desarrollada y la que mejor encierra en sí misma la teoría del *agon*[26]. El *agon*, como lucha o competición convertido ya en drama ritual, se plantea en el drama con un acusado componente «dialéctico», de modo que no es ajeno en la literatura, los ritos, la filosofía, la ciencia y la política. En esta última, por ejemplo, está presente ya en Platón, para quien la introducción de afirmaciones filosóficas hostiles a un primer planteamiento filosófico permitía el perfeccionamiento de éste por medio de lo que Burke denomina la «competición cooperativa».

La perspectiva «dramática» o «agonística» adquiere su verdadera dimensión cuando es considerada en el plano social. El lenguaje social propio –unión de comportamiento y de estrategias para responder a las situaciones– se va construyendo a partir de la «conversación sin fin» que está teniendo lugar en el momento de la historia en que nacemos. No son ajenos a la situación en que cada uno se incorpora los intereses materiales que simbólicamente defiende, de los que se apropia o con los que se alinea durante la realización de sus afirmaciones lingüísticas. De modo que el lenguaje modeliza la realidad, pero esta realidad afecta también al lenguaje en que hablamos:

> Mediante la incorporación de estos lenguajes sociales nos construimos a nosotros mismos, nuestras «personalidades», esto es, nuestros roles (lo cual nos lleva de nuevo a la cuestión del drama)[27].

Para concluir trataré de resumir algunos de los contenidos fundamentales del libro. En primer lugar, el hecho de que entender la poesía a partir de la distinción entre situaciones y estrategias puede aportar ideas fundamentales

para comprender tanto el contenido como la forma de los poemas. En segundo lugar, que esta comprensión de la poesía puede apoyarse en el «análisis de las tácticas y las organizaciones que intervienen en los actos rituales de participación, purificación y oposición». En tercer lugar, que este tipo de accesos basados en la «estilización» no alejan al crítico de la atención por el elemento realista de la poesía, puesto que en la elección de cada «estilización» está implícita una estrategia de respuesta para una situación. Se puede optar entre los distintos estilos posibles, pero la elección es inevitable porque la «*verdad* no es una *estilización* menor».

Esta edición

El texto que presentamos, *The Philosophy of Literary Form*, es una revisión del material que el autor presentó como conferenciante invitado en un curso dirigido por Leonard Brown en la Syracuse University. Apareció originalmente en la recopilación de trabajos de Kenneth Burke que aquí se presenta y cuyo título completo inglés es *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action* (Baton Rouge, University of Louisiana, 1941); recoge artículos del autor escritos a lo largo de los años treinta en torno a la teoría y la crítica literarias así como estudios sobre el lenguaje. La entidad e importancia del capítulo inicial nos ha permitido considerarlo como una monografía independiente en la que Burke plantea una metodología de aproximación a la obra literaria.

Para la edición española he utilizado la edición revisada de 1957 (Nueva York, Vintage Books; reimp. en 1961), así como la tercera edición de Berkeley/Los Ángeles, University of California Press, 1973. Con todo, las diferencias entre ellas no son en ningún caso significativas en cuanto al contenido de nuestro texto, el cual sólo ha sufrido variaciones menores poco sustanciales al inicio del capítulo 1, en el contenido de la nota y en la inclusión de la nota, que no aparece en las primeras ediciones.

El libro se cierra con una selección bibliográfica de fuentes primarias y secundarias de y sobre Kenneth Burke. La primera parte se pretende exhaustiva en cuanto a la obra de Burke en torno a los estudios literarios y representativa del resto de sus intereses intelectuales. Por otra parte, la bibliografía crítica sobre la obra de Burke es ya desbordante en cuanto a la cantidad y variedad de aproximaciones. La que presento en este volumen da buena medida de esta realidad y permitirá comprobar el interés que la obra de Burke despierta en ámbitos académicos e intelectuales diversos[28].

El estilo ensayístico de Burke es muy peculiar en cuanto a la utilización de notas explicativas. Como el lector habrá podido comprobar, cuando los razonamientos del autor se basan en la asunción o en el rechazo de las opiniones y teorías de otros autores, éstas aparecen suficientemente explicadas y expuestas

en el texto. Son muy pocas, por tanto, las notas a pie de página que aparecen: apenas alguna referencia bibliográfica propia y ajena. En algunas ocasiones, en cambio, Burke es espléndido en el contenido de las notas, que se convierten no sólo en glosas de lo expuesto en la narración sino en ensayos de tamaño reducido. En el texto aparecen las notas a pie de página originales combinadas con notas del traductor –convenientemente señaladas– relativas a cuestiones bibliográficas, a la traducción de términos dudosos, a la ampliación de conceptos que pudieran resultar menos conocidos, etc.

NOTAS

[1] En la relación que han mantenido a lo largo del tiempo Kenneth Burke y la enseñanza superior, la victoria final parece haberse decantado hacia el lado de esta última. Son varios cientos los cursos universitarios que de un modo u otro se centran en la obra de Burke: retórica, comunicación, crítica literaria, política, etc. Existe, además una «Kenneth Burke Society», de carácter académico, que edita un boletín informativo y celebra cada dos años un congreso sobre la obra del autor.

[2] Véase la bibliografía que figura como apéndice de este volumen.

[3] Una bibliografía básica para entender el «New Criticism» como movimiento sería la compuesta por J. C. Ransom, *The New Criticism*, Norfolk, New Directions, 1941; W. Elton, *A Guide to the New Criticism*, Chicago, Modern Poetry Association, 1951 (ed. rev.); y R. Foster, *The New Romantics: A Reappraisal of the New Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1962 (2.ª ed. Port Washington, Kennikat Press, 1973).

[4] Especialmente el titulado *Understanding Poetry*, Nueva York, Holt, 1938.

[5] Paul de Man, *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990, p. 15.

[6] Por supuesto, no trato de rebajar la importancia de los nuevos críticos y la influencia que ejercieron –y, de hecho aún hoy ejercen– en el estudio y la enseñanza de la literatura. Lo que pretendo es relativizar el alcance de su aportación en cuestiones teórico-literarias respecto a la obra de otros autores, como sería el caso del propio Burke, de Frye, de Wilson o de los Neoaristotélicos de Chicago.

[7] I. A. Richards, *Fundamentos de crítica literaria*, Buenos Aires, Huemul, 1976 (or. 1924); *Crítica práctica*, Madrid, Visor, 1991 (or. 1929).

[8] Esta es la explicación que ofrece A. García Berrio al comparar las situaciones del formalismo ruso y del «New Criticism» en su obra *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973. Puede consultarse también el estudio que, de los movimientos formalistas de principio de nuestro siglo, hacen T. Albaladejo Mayordomo y F. Chico Rico en «La teoría de la crítica lingüística y formal», en P. Aullón de Haro (ed.), *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta, 1994, pp. 175-293.

[9] R. Wellek, *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca Universidad Central de Venezuela, 1968, p. 229.

[10] Sigo en lo básico para este breve, y a todas luces incompleto recorrido, el resumen que en el libro *La Escuela de Chicago: Historia y poética* (Madrid, Arco/Libros, 1998, pp. 105-106) hice de la exposición que Norman Friedman y C. A. McLaughlin dedican al tema en su obra *Poetry: An Introduction to Its Form and Art*, Nueva York, Harper and Row, 1963, ed. rev.

[11] Cfr. Goosman, *The Concept of Literary Form as Represented in Three Modern Theories*, Doctoral Dissertation, Washington, 1971.

[12] K. Burke, *A Grammar of Motives*, Nueva York, Prentice-Hall, 1955. [Citado por David Daiches, *Critical Approaches to Literature*, Londres, Longman, 1956, p. 313].

[13] Wayne C. Booth, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, Berkeley, The University of California Press, 1988, p. 341, nota 8. *[Sospecho que el reciente éxito de Bajtín, hacia quien continúo teniendo ciertas reservas, se debe en parte al alivio que todos nosotros sentimos al encontrar una figura un tanto esotérica, una figura de incuestionable sofisticación crítica, reconstruyendo de nuevo el binomio vida/literatura. Quizás es que necesitamos un Kenneth Burke en cada generación.]*

[14] R. Wellek. *Conceptos de crítica literaria*, cit., p. 54.

[15] Aunque el mismo Kenneth Burke puntualiza que este concepto de «acción simbólica» pretende una aplicación de ámbito extenso y no guarda ninguna relación, por tanto, con el movimiento simbolista. Del mismo modo, rechaza el estrecho significado de «simbolismo» por su tendencia a suponer «la irrealidad del mundo en que vivimos, como si nada pudiera ser lo que es, sino que hubiera de ser siempre alguna otra cosa (...)».

[16] Éste es el planteamiento de John Crowe Ransom en *The World's Body*, New York, Scribner's Sons, 1938. Esta concepción del poema como espacio de ficción, y de la ficcionalización del yo que se produce en este espacio es y ha sido compartida por diversos autores y sigue siendo hoy objeto de estudio y controversia en las discusiones teóricas. Un ejemplo de este tratamiento es la obra de Robert Langbaum *La poesía de la experiencia*, Granada, Comares, 1996.

[17] El ejemplo utilizado por Burke es la obra de Coleridge, a la que dedica una buena parte del libro. Coleridge ofrece un pensamiento de complejidad extrema, ha dejado un amplísimo inventario de actividades vitales, tiene una obra abundante y el crítico dispone, además, de una simplificación fácilmente observable: la amargura que le producía su adicción a las drogas. El profundo análisis que Burke realiza se basa en el estudio de las asociaciones que aparecen en «The Ancient Mariner», «Christabel», «The Eolian Harp», «Kubla Khan», «Ode to a Departing Year» y «Remorse», entre otras obras.

[18] Como explica Burke, la introducción del albatros en «The Ancient Mariner» le fue sugerida a Coleridge por Wordsworth y este largo poema se basa en leyendas tan conocidas como la del Judío Errante o la del fratricidio de Caín. No niega, por tanto, Burke una lectura intertextual de la obra literaria, pero la coloca en un segundo plano respecto de una lectura simbólica.

[19] De alguna manera, Burke estaría planteando a su modo algunas de las principales intuiciones de la Estilística literaria, sobre todo las relativas a las implicaciones mutuas existentes entre el estilo y la psicología del autor. El lenguaje literario respondería a la manifestación de pulsiones internas del escritor.

[20] Los ejemplos pueden verse claramente en los análisis de *Golden Boy* de Odets y *El Paraíso perdido* de Milton.

[21] Aparece aquí una especie de morfología en cierto modo relacionada con la expuesta por V. Propp en su clásica *Morfología del cuento* por cuanto Burke habla de la acusación, la injuria, el deseo de venganza contra un villano, etc. como aspectos atenuados de la misma función. Es decir, no se trata tanto de acciones como de funciones que pueden, en cada caso, tener manifestaciones distintas.

[22] Este aspecto de las relaciones humanas en sociedad ha interesado muy vivamente a algunos autores literarios, como es el caso del novelista francés Danniel Pennac, que ha escrito cinco novelas con un protagonista, Malaussène, cuya profesión tiene algo de extravagante: chivo expiatorio. [Tomo la cita del texto de una reciente entrevista concedida por este novelista a Juan Carlos Soriano y titulada «Daniel Pennac, un filántropo contra la *nouveau roman*», *Turia*, 55-56, 2001, pp. 263-268 (la cita en la página 264).]

[23] La selección de unas preguntas en vez de otras está seleccionando no sólo un campo de estudio, sino que cumple en sí misma una función ideológica que está implícita en la misma selección, aunque esta sea en apariencia objetiva.

[24] La exigencia o el rechazo de un contenido teórico explícito en la labor crítica ha sido una constante en los estudios literarios. La necesidad una especulación abstracta en algún modo reguladora de la actividad crítica ha estado en la base de ciertos caminos críticos (los propios

nuevos críticos o Nortrhop Frye serían buenos ejemplos) mientras que ha servido como valoración negativa –denominando a sus métodos como «intuitivos» o «idiosincrásicos»– para otros críticos como Samuel Johnson, Matthew Arnold o F. R. Leavis. El mantenimiento de esta dualidad estaría en la base –a mi juicio– del «New Pragmatism» y de sus propuestas en contra de la teoría como discurso independiente. En relación a este tema puede consultarse W. J. T. Mitchell (ed.), *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1985.

[25] La aceptación de una lectura «estructural» de la obra literaria se manifiesta de una manera patente en el siguiente fragmento: «(...) que el centro de atención del análisis crítico debe situarse en la estructura de la obra misma. A menos que se cumpla este requisito, el crítico estará dejando de lado su obligación principal.» Esta lectura estructural mejora, en opinión de Burke, cuando ésta se entiende como «el funcionamiento de una estructura», de modo que cada elemento adquirirá su verdadera dimensión significativa cuando se entiende no sólo como parte de un todo sino desde el punto de vista de su función, tanto interna como simbólica. Como afirma Burke, «En el poeta, podríamos decir, la poetización existe como una función psicológica». Del mismo modo, podría decirse que «la aproximación general al poema podría ser llamada 'pragmática' en el sentido de que asume que para una mejor descripción de la estructura del poema debe considerarse siempre la función que cumple en el poema».

[26] Según esto, los géneros literarios históricos, y las obras concretas serían manifestaciones más o menos perfectas de esta forma-Ur originaria. Las diferencias entre ellos estarían en la utilización de uno u otro de los elementos constituyentes. De este modo podemos entender lo que une a un soliloquio hamletiano con un tratado ensayístico de carácter científico.

[27] Los ejemplos a los que Burke acude para ilustrar esta idea son: la versión cinematográfica del *Pigmalión* de Bernard Shaw, cuya protagonista está «interiorizando lo externo», y el modo en que Joyce establece un lenguaje individual, absoluto que pretende «exteriorizar lo interno». Estos dos esquemas darían lugar a dos funciones diferentes de la imaginería poética: la imaginería como confesión y la imaginería como hechizo.

[28] A modo de curiosidad, señalaré que una visita en Internet por medio de cualquier buscador de ciertas garantías –Google, por ejemplo– depararía la sorpresa de encontrar no menos de veinticinco mil páginas que ofrecen información de todo tipo o contienen referencias a Kenneth Burke y su obra.

Prólogo a la segunda edición

Después de muchos cambios en nuestra vida nacional desde la fecha en que se publicó por primera vez este libro hasta el momento actual, cuando aparece de nuevo en versión completa, las cosas están, en muchos aspectos importantes, igual que estaban. Y en este sentido parece haberse producido una especie de vuelta atrás. Sin embargo, cuando uno comienza a decir «aquí es donde entré yo», se ve rápidamente compelido a añadir, «¡pero con una diferencia!».

Con frecuencia se dice que la mayor diferencia es que en los Viejos Tiempos el énfasis principal se hacía en la «Ideología», y que ahora eso está desfasado. Sin duda, sea o no la presencia o ausencia de «Ideología» lo que marque la mayor diferencia entre el tipo de mentalidad social que prevalecía antes y el de ahora, gran parte del típico fermento «beatnik» al uso se parece mucho más a las sacudidas de los años veinte que a las de los treinta (y estos ensayos tenían una «mentalidad de los treinta», lo digo arriesgándome a verme perseguido por un juego de palabras). Pienso en la debilidad de conexión en lo que se refiere a la relación entre programas políticos y preocupaciones culturales en general.

Aunque lo que me interesaba principalmente eran las teorías del método que, si lograba hacer lo que pretendía, superarían las pruebas de una «inversión estratégica», cualquier defensor de cualquier cosa aprende pronto que debe también, de alguna manera, intentar cumplir las demandas del «comerciante intradía». Por tanto, en el Prólogo original sugerí que, «mientras todo fluye», una recopilación como la mía tendría que tener de manera ideal un tipo de formato de hojas sueltas, con el que se pudieran presentar ejemplos *diferentes* de año en año, dependiendo de los cambios de énfasis en el mercado cultural.

Pensando en este sentido en seguir la moda del momento según la concibo, lo diría de esta manera: hay un anhelo bastante comprensible por obras que, si se redujeran a un eslogan, estarían de hecho diciendo «abajo la política, arriba el apocalipsis». Escritores ingeniosos como Norman O. Brown en una línea y Marshall McLuhan en otra están, de forma diferente, saciando ese apetito (el uno siendo freudiano con unos modales utópicos que sin duda habrían fastidiado extremadamente a Freud; el otro hablando de «medios comunicativos» y principios como la «circularidad» o la «linealidad» de una

manera que haría difícil encontrar la diferencia entre la rueda de una carreta y un rondó). Un prólogo en el formato ideal de hojas sueltas del año siguiente elegiría probablemente otros ejemplos.

Entonces, ¿dónde estamos? Ruego al lector que reconozca que, por muy poco adecuadamente que el libro pudiera encarnarlas, ofrecía argumentos y pruebas concretamente para estas proposiciones básicas:

(1) Una obra se compone de «ecuaciones» implícitas o explícitas (asunciones sobre «qué es igual a qué») en cualquier trabajo considerado como una estructura concreta de términos, o sistema de símbolos. El ejemplo más obvio de lo que quiero decir con «ecuaciones» está indicado en mi referencia a Gorki sobre las nociones de «héroe» de Andreev. Si volviera a escribir este libro otra vez señalaría la similitud entre «ecuaciones» concebidas como tales y lo que los científicos sociales contemporáneos llaman «valores», o lo que en la *Retórica* de Aristóteles se llaman «tópicos». El ensayo sobre Freud indica cómo el mismo concepto se inmiscuye en el de «asociaciones».

(1.a) En estas páginas con frecuencia hice hincapié en el aspecto puramente *imagístico* de tales «ecuaciones». Gran parte del material al que en un momento me referí en términos de «imagen» o «metáfora», lo trataría ahora puramente como «términos». Sin embargo, espero que mis referencias recurrentes a las obras de Coleridge indiquen el papel prominente que desempeña el «puente» puramente *imagístico.* Al mismo tiempo, como aprendí de las amistosas diferencias con Robert Penn Warren sobre estas cuestiones, las ambigüedades intrínsecas a la imaginería pueden acomodarse fácilmente a un espectro considerable de interpretaciones (trataré este punto más adelante).

(2) Aunque ahora alambicaría considerablemente (como hice, por ejemplo, en *Grammar of Motives* [*Gramática de los motivos*]) mi análisis de la relación entre «estrategias» literarias y «situaciones» extraliterarias, todavía puedo aceptar la presentación anterior del tema; además, tiene la ventaja de la mera simplicidad que posteriormente me vi forzado a complicar. El esquema de la "estrategia de la situación" dice, en efecto: el poeta no está poetizando en medio de la nada; aunque su poema pueda verse puramente en sí mismo («según» su consistencia interna), es además el acto de un agente en una escena no literaria; pero por la naturaleza de la notación, sobrevive a los *detalles* de la escena en la que se representó originalmente.

(3) Independientemente del hecho de que la antropología y la historia de la literatura compartan el campo del «mito», los puristas con frecuencia fruncirán el ceño ante la palabra «chivo expiatorio» basándose en que no pertenece a la teoría de la tragedia (que es, etimológicamente, la «canción del chivo»). Mantendría, por el contrario, que muchos conceptos sociológicos y antropológicos tienen sus analogías en la crítica literaria propiamente dicha. Con el ascenso de la estética, tales conceptos se exilian *innecesariamente*; y encuentran un hogar en estos campos supuestamente ajenos.

Aunque mis referencias a los Mystery Poems [«Poemas de misterio»] de Coleridge se revisaran a la luz de desarrollos posteriores, no encontraría razón ninguna para retractarme de lo que dije en un principio. Pero, en interés de la precisión metodológica, hubiera expuesto las cosas de manera diferente.

Ahora aclararía que estaba tratando tres formas distintas de observación: (1) lo que podría decirse sobre cualquiera de los poemas si sólo tenemos el poema, sin saber nada de su autor, y queremos analizarlo puramente en sí mismo, en su desarrollo interno intrínseco "desde el cual", "a través del cual" y "hasta el cual"; (2) lo que podría decirse si contáramos con otros poemas del mismo autor y los analizáramos como un cuerpo poético, cada uno apoyándose en los demás; (3) lo que podría decirse si hubiera una gran cantidad de información sobre el poeta (de cartas, diarios, biografías, etc.), si tuviéramos una base para creer que gran parte de este conocimiento poéticamente extrínseco (sobre Coleridge simplemente como un ciudadano con sus problemas personales) puede esgrimirse para arrojar luz sobre sus obras, consideradas no sólo como «poemas individuales», sino como ejemplos de un «acto simbólico general».

En relación con las investigaciones que me encargó emprender el coronel Arthur Woods (cuando dirigía la Fundación Rockefeller y era consejero del Comité Asesor de la Liga de Naciones para el Tráfico de Opio y Otras Drogas Peligrosas), resultó que yo ya había investigado bastante sobre los efectos sociales, psicológicos y fisiológicos de la adicción a la droga. Esta dimensión meramente «nosológica» se superponía con mi especial apego a Coleridge como poeta y como crítico. Y cuando, en relación con un curso que iba a dar sobre Coleridge en la Universidad de Chicago en 1938, empecé a trabajar muy en serio sobre las «ecuaciones» en la obra de Coleridge, no pude evitar verme impactado por la estrecha relación entre la imaginería en sus mejores poemas y los síntomas de la adicción al opio (tanto en su etapa eufórica como durante los tormentos de la «retirada»).

Había tomado una cantidad considerable de notas sobre el tema (fueron más de dos años de recopilación, principalmente en la Biblioteca Pública de Nueva York, la Asociación Médica Americana y la Biblioteca del Congreso, además de entrevistas). Y aunque este material ha desaparecido desde hace ya bastante tiempo, sé de la existencia de un consenso profesional suficiente con respecto al síndrome de la adicción al opio en sus diferentes fases como para sentirme seguro de que se puede decir cuándo el barco tan personalizado del Viejo Marinero había tomado otra dosis de «rocío de miel» y cuándo necesitaba perentoriamente una más. Y trataría concretamente como «perturbaciones» (esto es, momentos en el poema que no se explican sólo en términos poéticos) estos tres llamativos enigmas motivadores: (1) la matanza impulsiva del Albatros por parte del Marinero (un detalle que, según sabemos por evidencia totalmente «extrapoética», insertó Wordsworth en la primera versión de Coleridge para justificar el, de otra manera inexplicable, complejo de culpa

del Marinero); (2) la impulsiva bendición de las serpientes (el detalle que tantísimo preocupó a Irving Babbit, el apóstol de la «contención interna»[1]); y (3) la *recurrencia periódica* de la necesidad del Marinero de encontrar un oyente para su confesión (aunque sostengo que las dificultades desaparecen en cuanto nos trasladamos del poema *como* poema al poema como acto personal de Coleridge en su difícil situación particular).

Todos estos elementos están considerados en mi estudio original (que se mantiene como estaba). Pero no los localicé con la agudeza esquemática que sería posible ahora. Así, si se dice algo sobre la relación entre el Sol y la Luna en «El viejo marinero», se puede estar hablando sobre la obra puramente en su interioridad, sin tener en cuenta al autor. Pero sin duda, en nuestro intento de entender todo el ámbito de la «acción simbólica», no deberíamos permitir que los cánones de la poética nos apartaran de la consideración del hecho adicional de que la imaginería típica de los poemas la aplica también Coleridge cuando se refiere al desconcierto al que se ve sometido personalmente por la naturaleza de su adicción.

Creo que, en mi obra posterior, he pulido explícita y considerablemente la exposición de mi postura en lo que se refiere a la relación entre los cánones de la poética en particular y las especulaciones sobre la naturaleza de la acción simbólica en general. Pero no veo razón para abandonar el esquema tal y como se expresa implícitamente aquí. ¡Al contrario! El asunto se trata con bastante detalle en mi reciente recopilación de ensayos *Language as Symbolic Action* [*El lenguaje como acción simbólica*]. También allí, en un ensayo sobre «La mente, el cuerpo y el inconsciente», abordo desde otros ángulos el problema de la diferencia entre el significado «léxico» de un término (su significado público como se define en un diccionario) y las connotaciones especiales que pueden rodearlo en la nomenclatura de un poeta concreto.

Al analizar las «ecuaciones» en la página de este texto, afirmo que a veces se señalan mejor mostrando que A *es igual a* B, y otras veces mostrando que A *conduce a* B. Echando ahora la mirada hacia atrás en mi tratamiento de las ecuaciones, revisadas a la luz de precisiones posteriores a las que me forzaron las diferentes interpretaciones de Robert Penn Warren sobre los Mistery Poems (o Poemas de Fascinación) de Coleridge, añadiría esta pequeña observación post mórtem (¡redivivus!):

Mi análisis original de «El viejo marinero» *en sus relaciones internas* estaba demasiado poderosamente afectado por el análisis sugerente, pero no suficientemente complejo, de Lane Cooper sobre la relación entre el Sol y la Luna vistos como fuerzas motivadoras del poema. Pero en el mismo poema, hay *dos* Soles. En la cuarta estrofa de la segunda parte, leemos:

> Ni oscuro ni rojo, como la misma cabeza de Dios,
> ascendió el sol glorioso;
> entonces todos afirmaron que yo había matado al ave

que trajo la niebla y la bruma.
–Hizo bien, decían, en matar tal ave
que trae la niebla y la bruma.

Después la cosa se pone peor, hasta que

En un cielo caliente y cobrizo,
a mediodía, el sol maldito.
Sobre el mástil se erguía,
no mayor que la luna.

Nota: este ojo maligno sobre ellos es un sol-*luna*, no «glorioso» como el sol ascendente al que se saludó anteriormente, un tipo de sol que Coleridge, en sus escritos teológicos, identificaba con el *solaz* de la religión (en oposición a la religión en términos de *castigo* y *control*); o dicho de otra manera, el Dios de la *misericordia* en oposición al Dios de la *justicia.*

No había considerado con la suficiente minuciosidad el tipo de ecuación *narrativa* por el que A *es igual a* B porque A *conduce a* B.

Así, en una segunda mirada, ¡he aquí!, observamos cómo, al final de la primera parte, la última estrofa que desvela que el Marinero había disparado al Albatros, sigue inmediatamente a una estrofa que termina así: «mientras todas las noches, entre el blanco humo de la niebla, / rielaba la blanca luz de la luna». En la segunda parte, se nos dice que el sol *castigador* era «no mayor que la luna». Y el momento motivador crucial (oportunamente en medio, en la cuarta parte), tiene lugar cuando «la andante luna subió al cielo». De manera similar, en el relajamiento de la sexta parte se nos dice que el «ojo brillante» del océano «hacia la luna está dirigido». Y el ermitaño maldito vuelve a la orilla mientras «...sobre la rada estaba la luna, / y la sombra de la luna». Sí, según descubrí por casualidad por otro derrotero (un artículo sobre la imaginería de Yeats, publicado por primera vez en el número de invierno de 1942 de *The Southern Review* [*La Revista del Sur*] y ahora reeditado en formato de bolsillo como *The Permanence of Yeats* [*La permanencia de Yeats*], editado por James Hall y Martin Steinman), las cosas pueden invertirse poéticamente, de manera que la luz del sol sea en efecto un reflejo de la de la luna. O dicho de otra manera: hay un elemento de *lunidad* en el hechizo en todas sus etapas, desde el comienzo, a lo largo del castigo, y hasta la transformación y la curación parcial.

No puedo asegurar que fuera exactamente así como lo hubiera considerado Warren. Simplemente diría que sus expertas presiones sobre mi tesis me ayudaron a hacerla más exacta.

En el prólogo a la primera edición hay un párrafo (págs. 37-38) sobre la familia semántica del «Poder». Lo analizo en relación con lo que describo como «la perturbadoramente impresionante novela de Richard Wright, *Native*

Son [*El hijo natural*], un libro que ofrece todo un nuevo camino a seguir en el desarrollo de mis observaciones sobre las ambigüedades del poder».

Me gustaría llamar la atención sobre este párrafo porque tiene que ver con una cuestión de terminología que se me ha presentado desde entonces de muchas maneras. Por ejemplo, en la página 337, en referencia a *Liberalismo y acción social* de John Dewey, aludo al «ciclo de virtudes» con el que el autor aquí asocia la causa del liberalismo. En mi *Rhetoric of Religion* [*Retórica de la religión*], me baso en un «Ciclo de Términos Implícito en la Idea de "Orden"»; y si tuviera que rescribir mi *Grammar of Motives*, haría un hincapié explícito en lo que ya está ahí de hecho; o sea: un «Ciclo de Términos Implícito en la Idea de "Acto"».

En otras ocasiones he tratado tentavimente con otras dinastías terminológicas similares. Pero me parece que las series del Poder, el Acto y el Orden se prestan especialmente a ser aisladas para su estudio. Y haría un énfasis especial en la distinción entre «Acción» y «Movimiento». Entiendo que el último tipo de proceso prevalecería todavía, en su mera fisicidad, cuando todos los animales "que usan símbolos" y sus símbolos (esto es, todas las personas y el registro de sus actos) se hubieran borrado de la faz de la tierra.

En cualquier caso, entiendo que los terrenos simbólicamente teñidos del Poder, el Acto y el Orden, individualmente o los tres a la vez, se basan en el terreno del Movimiento, hasta donde concierne a la existencia empírica. Y este terreno es *"no simbólico"*, excepto en el sentido de que el hombre, como animal "que usa símbolos", necesariamente dota a todo del espíritu de sus "sistemas de símbolos".

Me ha parecido necesario hacer hincapié en este punto porque, a lo largo de los años, mi interés constante en la «simbolicidad» se ha *interpretado* con frecuencia en el sentido *exactamente contrario* a mis nociones de «realidad». Cuanto mayor ha sido mi hincapié en el papel del simbolismo en el comportamiento humano (¡y en el mal comportamiento!), mayor ha sido mi consciencia del hecho inexorable de que, en lo que se refiere al terreno de lo empírico, no se puede vivir sólo de la *palabra* pan. Y aunque el *objeto* pan esté matizado por el terreno de la acción simbólica, su naturaleza empírica se basa en el terreno del movimiento "no simbólico" o extrasimbólico.

Hay una diferencia básica entre el idealismo metafísico y mi interés por «la palabra». Decir que no se puede hablar de nada excepto ejemplificando las reglas de la conversación no es lo mismo que decir que nuestro mundo «no es nada más» que lo que decimos sobre él. Por el contrario, ¡ay!, más de una vez lo que llamamos «comida» debería haberse llamado «veneno». Y si nuestros ancestros no hubieran detectado más de uno de esos nombres equivocados, no estaríamos aquí ahora.

No. A lo largo de los años me he ido convenciendo más y más: sólo conociendo todo sobre nuestro uso de los símbolos podremos equiparnos

debidamente para preguntarnos, no sólo con admiración sino también con gran temor, simplemente cuáles pueden ser las leyes inexorables del movimiento "no simbólico" que nuestra simbolización «trasciende» con tanta frecuencia, a veces para nuestra ganancia «espiritual», a veces en gran detrimento de ella.

KENNETH BURKE

ANDOVER, NUEVA JERSEY
AGOSTO DE 1966

NOTA

[1] *The «inner check»*; según Babbitt, una especie de «voluntad de contenerse» inherente a todo ser humano. (N. de la T.)

Prólogo

Estos artículos son una selección del trabajo realizado en los años treinta, una década tan cambiante que en un principio pensé reunirlos bajo el título «Mientras todo fluye».

Su principal interés se centra en la especulación sobre la naturaleza del acto lingüístico, simbólico o literario; y en una búsqueda de formas más precisas de localizar o definir ese acto.

Las palabras son aspectos de un contexto comunicativo mucho más amplio, la mayor parte del cual no es verbal en absoluto. Sin embargo, las palabras tienen también una naturaleza peculiarmente propia. Y cuando las analizamos como formas de acción, debemos considerar *al mismo tiempo* esa naturaleza como palabras en sí mismas *y* la naturaleza que obtienen de las escenas no verbales que apoyan sus actos. Me quedaría contento si el lector pudiera decir de este libro que, aunque siempre considera las palabras como actos en una escena, evita el *exceso* de las escuelas ambientalistas, que están siempre tan deseosas de trazar las relaciones entre acto y escena que descuidan el trazado de la estructura del acto mismo.

Sin embargo, no es mi intención analizar aquí las interioridades de la estructura de una obra en el sentido en el que un reportero informaría sobre el tema, argumento, circunstancias, relaciones entre los personajes, etc. de una obra. A mí me interesan más los *problemas generales* de la estructura interna y las relaciones acto-escena; e introduzco referencias a poemas, novelas u obras de teatro concretas como material ilustrativo más que como tema central. Así, el lector que busque concretamente una crítica literaria podría sentirse más decepcionado que el lector que busque una teoría de la crítica literaria (una teoría que podría aplicarse, *mutatis mutandis*, a cualquier caso concreto).

En cuanto a un análisis centrado en una obra, probablemente mi artículo sobre el *Mein Kampf* de Hitler es el ejemplo más completo en estas páginas, con las referencias a los escritos de Coleridge (que espero tratar más adelante con mayor detalle en otra obra) probablemente en segundo lugar. El estudio de *Julio César* como mecanismo para fomentar y cumplir las expectativas del público, podría incluirse en esta clase, si el lector no se deja llevar por su tono y le asigna la cualidad de *proeza*. Y he incluido en un apéndice algunas críticas que, aunque seleccionadas porque en mi opinión clarificaban algunos aspectos de mi postura, se centran, por su propia naturaleza, en algún objeto formal.

Podría ilustrar la manera en que se relacionarían las dos formas de sustancia literaria (la sustancia de un acto literario según se coloca en una escena, y la sustancia del acto en sí). Pensemos en una escuela filosófica cuyos miembros estuvieran usando una serie de términos idénticos o sinónimos. Ahora, a través de un análisis, encontraríamos que hay ciertas relaciones puramente internas que prevalecen entre esos términos. En razón de tales relaciones puramente internas, es lógicamente posible hacer ciertas recombinaciones entre los términos, o reducir algunos de ellos a otros, o en razón de ciertas ambigüedades o superposiciones entre los términos, manipularlos de manera que se derivaran de ellos muchos cambios importantes de énfasis o de conclusión. Para analizar la naturaleza intrínseca de tales filosofías, y para hacerlo de una manera profunda y no como meros reporteros, tendríamos que analizar esas posibilidades técnicas y relacionar con ellas la estrategia de un filósofo determinado. Tales consideraciones aportarían una forma activa de tratar la naturaleza de la obra en sí misma. Sin embargo, considerando la obra emplazada en contextos biológicos o históricos, bien podríamos descubrir que el filósofo determinado, manipulando las posibilidades de énfasis de una manera y no de otra, podía enrolarse simbólicamente en una alianza social, con su serie de expectativas características, y no en otra. Así veríamos qué participación en una Causa produjo su obra, por qué Movimiento fue motivada, sobre qué sustancia elabora su postura. Siendo un acto en una escena, se necesitaría su emplazamiento con referencia a la escena para una completa sustanciación de esta filosofía como acto.

Sin embargo, un acto puede emplazarse en muchos contextos, y cuando el carácter del contexto cambia, el carácter del acto cambia de acuerdo con él. Así, el mismo libro puede estar en un contexto de "oferta y demanda" para un librero, de moralidad / inmoralidad para un censor, de clasicismo / romanticismo para un historiador de la literatura, cambiando la «sustancia» del libro según el punto de vista desde el que lo consideráramos. De manera ideal, la sustancia de la obra «en sí» requeriría probablemente una declaración que cuadrara con la caracterización del libro en todos y cada uno de los contextos. Pero en realidad hay una tendencia a que los escritores sientan que han caracterizado una obra intrínsecamente cuando le aplican epítetos de aprobación o desaprobación (apreciación), cuando se refieren a ella según tonalidades dirigidas a estar a tono con las tonalidades del libro mismo (impresionismo), cuando dicen de qué trata (reseña), o cuando lo clasifican (bibliografía). Todos estos modos tienen valor; pero el modo que intentamos principalmente aquí, más explícitamente en los artículos escritos hacia el final de la década (no están dispuestos en orden cronológico) es éste: identificar la sustancia de un acto literario concreto con una teoría de la acción literaria en general.

La forma más rápida de poner esta teoría en un eslogan es decir que se obtiene tratando los términos «dramático» y «dialéctico» como sinónimos. Así que se puede llamar, como se prefiera, «crítica dialéctica» o «crítica dramática

metodizada» (es decir, un método razonado para tratar el arte como acto). Invito al lector, en este punto de nuestra exposición, a aceptar el término con el que se sienta más cómodo, y a reservar hasta el final su decisión sobre si las etiquetas propuestas son exactas, y sobre si pueden tratarse legítimamente como sinónimos.

Siempre que un autor usara un ejemplo para ilustrar una afirmación general, la mejor disposición de manufactura sería probablemente un tipo de volumen de hojas sueltas. Porque como el único propósito de las ilustraciones es aclarar las cosas, y como los temas que parecen más claros son los más prominentes en la atención del público en el momento, se podría esperar parecer lo más claro posible cambiando «oportunistamente» las ilustraciones de acuerdo con los movimientos de la atención pública. Algunos especuladores pueden esquivar esto analizando los actos humanos con referencia a animales, mecanismos o diseños ilustrativos. Lo cual es efectivo hasta cierto punto. Porque si construimos una generalización sobre un pollo, la gente tiende a sentir que es eternamente válida; pero si construimos una generalización sobre algún tema o controversia, se tiende a sentir que la generalización expira cuando el tema o la controversia se sale del foco. Sin embargo, una perspectiva «dramática» o «dialéctica» nos permitiría mantener que las generalizaciones que obtienen sus pistas de animales, mecanismos, o diseños ilustrativos, no se pueden usar como ejemplos lo suficientemente complejos como para representar los actos y significados humanos. Y en lo que a mí respecta, no encuentro nada más «contemporáneo» que los testimonios de las herejías, las sectas y los cismas que florecieron hace siglos, que de ninguna manera han desaparecido con el tiempo, sino que, *mutatis mutandis,* mantienen toda su fuerza hoy día.

Pero con un formato de hojas sueltas podría, en este preciso instante, por ejemplo, intentar «poner de relieve» mi distinción entre realismo y naturalismo (según se analiza en mi sección «El drama ritual como "eje"»), intentando demostrar cómo podría aplicarse considerando el ataque de Archibald MacLeish a los novelistas bélicos. Porque creo que esta distinción continúa borrosa bajo el altercado; y que, si se hubiera hecho, tanta furia innecesaria y fuera de lugar podría haberse evitado, tanto por parte del agraviado como del agresor. (Mi referencia a MacLeish aquí, sin embargo, no debe confundirse con mi referencia a él en el ensayo «Guerra, respuesta y contradicción» con respecto a un artículo sobre el tema escrito por MacLeish en 1933.)

También, en un formato de hojas sueltas, me habría gustado entrelazar referencias a la perturbadoramente impresionante novela de Richard Wright *Native Son,* un libro que ofrece toda una nueva vía a seguir para el desarrollo de mis observaciones sobre la ambigüedad del poder. Sin duda, como he hablado brevemente de lo que podría llamarse la familia semántica de la «Postura» (términos de localización, apoyo, colocación, «sustancia»), también podría observar este otro clan mayor, el de la familia semántica del «Poder». Se compone de muchos miembros: poder social, sexual, físico, político, mili-

tar, comercial, monetario, mental, moral, estilístico (poderes de gracia, nobleza, vituperación, precisión); poderes de emancipación, liberalización, separación («soltura»), poderes de fascinación y fascistación («ligadura», como en «Mario y el mago» de Mann); y poderes de sabiduría, comprensión, conocimiento. Hay formas en las que, debido a la naturaleza de la sinécdoque, cualquier miembro de esta familia puede llegar a prestar un servicio vicario a cualquier otro miembro, o a la familia como un todo; de manera que se puede ser desposado o violado por la política, librar una guerra en una discusión, ser mentalmente superior por la insignia del privilegio social, atar o aflojar a través del conocimiento, enseñar la musculatura o mejorar la estatura a través de los ingresos financieros, etc., en cualquier permutación y combinación que se quiera disponer. En concreto en *Native Son*, me habría gustado analizar el tratamiento del autor de las interrelaciones entre los poderes: físico, sexual, social y monetario; con una trascendencia final a poderes de comprensión.

Sin embargo, no tienen fin las posibilidades de tal formato de «hojas sueltas». Así, por querer cambiar o hacer un comentario de último momento sobre casi todo, me ha parecido fácil comprometerme no cambiando casi nada, y limitando mis añadidos a unas pocas referencias en el material que aún no se había publicado, y en los casos en que el «subrayado» podía hacerse con brevedad. Por tanto, el lector podrá encontrar las mismas formulaciones propuestas con una actitud diferente, o usadas con fines diferentes, en puntos diferentes de nuestro texto. Podrá considerar esto como mera inconsistencia (perdonable, hasta el punto en que pueda perdonarse, sobre la base de que los años eran cambiantes, y de que se podría esperar que el desarrollo del pensamiento propio cambiara con ellos). Principalmente, sin embargo, preferiría que no se me «perdonaran» esas «inconsistencias». Porque podríamos esperar de manera apropiada que una forma funcione de manera diferente cuando es parte de un contexto que cuando lo es de otro; y con frecuencia, en una inspección más próxima, se descubrirá que las diferentes funciones no se «refutan» entre sí, sino que simplemente se modifican por su posición diferente.

Todos estos artículos se han publicado previamente, excepto el primero y más largo, del que sólo un pequeño extracto había aparecido antes (en *The Southern Reveiw*). Las publicaciones en las que han aparecido las demás son las siguientes:

«Significado semántico y significado poético» en *The Southern Review*, «Las virtudes y limitaciones del desenmascaramiento» en *The Southern Review*, «La retórica de la "lucha" de Hitler» en *The Southern Review*, «La voz cantante» en *The Kenyon Review*, «Guerra, respuesta y contradicción» en *The Symposium*, «Freud y el análisis de la poesía» en *The American Journal of Sociology*.

«La literatura como herramienta para la vida» en *Direction*, «Doce propuestas sobre la relación entre economía y psicología» en *Science & Society*,

«La naturaleza del arte en el capitalismo» en *The Nation*, «Leyendo mientras corres» en *The New Republic*, «Antonio, en nombre de la obra» en *The Southern Review*, «Experimento de traducción (de *Noche de Reyes*)» en *The New Age Weekly*, «Caldwell: creador de grotescos» en *The New Republic*, «El modelo de vida del negro» en *The Saturday Review of Literature*, «Sobre la musicalidad en poesía», en *Poetry*.

«George Herbert Mead» en *The New Republic*, «La inteligencia como un bien» en *The New Republic*, «El árbol genealógico del liberalismo» en *The New Republic*, «Mónadas: buscando tajada» en *The New Republic*, «Cantidad y calidad» en *The New Republic*, «La semántica de la lengua popular» en *The New Republic*, «Corrosivo sin correctivo» en *The New Masses*, «Las constantes de la relatividad social» en *The Nation*, «El segundo estudio de Middletown» en *The New Masses*, «Una receta para el culto» en *The Nation*.

«El hipergelasticismo expuesto» en *Hound and Horn*, «Los móviles del carácter» en *The New Republic*, «Una improvisación excepcional» en *Poetry*, «Un libro excepcional» en *The New Republic*, «Cambio y permanencia» en *The New Republic*, «¿Por hielo, fuego o decadencia?» en *The New Republic*, «Los nuevos poemas de Fearing» en *The New Masses*, «Brote entre las ruinas» en *The New Republic*, «Cartas al director: sobre psicología» en *The American Journal of Sociology*, «Cartas al director: sobre la dialéctica» en *The American Teacher*, «El himno del dialéctico» en *The University Review*.

Sobre todo, me gustaría exponer aquí públicamente mi gran deuda de gratitud con el profesor Leonard Brown del Departamento de Inglés de la Syracuse University, que amable e ingeniosamente encontró tiempo, en medio de muchas actividades, para preparar el índice temático de este volumen. Siento que el estado de las pruebas en el momento en que estas palabras tan inadecuadas se insertaron requiriera que mi reconocimiento apareciera al final, y no al principio, de mi Prólogo. La monografía que da título al libro ha sido reorganizada a partir de un material que presenté originalmente como lector visitante en relación con un curso dirigido por el profesor Brown en Siracusa.

KENNETH BURKE

LA FILOSOFÍA DE LA FORMA LITERARIA

1. Situaciones y estrategias

Supongamos que alguien te pregunta: «¿Qué ha dicho ese hombre?», y que tú le contestaras: «Ha dicho *sí*». No sabrías a ciencia cierta lo que ha dicho esa persona, y esto será así a menos que tuvieras más información acerca de la situación y de las afirmaciones que precedían a esa respuesta.

Tanto las obras críticas como las imaginativas son respuestas a preguntas planteadas por la situación en la que surgieron. No son únicamente respuestas, sino respuestas *estratégicas, de estilo.* Porque, evidentemente, existe una diferencia de estilo o de estrategia si decimos «sí» con una entonación que implique «gracias a Dios» o con una que implique «¡ay de mí!» Esta es la razón por la que propongo una distinción metodológica entre «estrategias» y «situaciones» y por la que considero la poesía (y uso aquí este término para incluir cualquier obra de carácter crítico o imaginativo) como la adopción de estrategias diversas para abordar las distintas situaciones. Así pues, son estas estrategias las que definen las situaciones, fijan sus estructuras y sus componentes más destacados y las nombran de tal manera que existe una actitud inherente hacia ellas.

Este punto de vista en modo alguno nos aboca a un subjetivismo de carácter personal o histórico. Las situaciones son reales y las estrategias para abordarlas tienen un contenido público. Además, puesto que las situaciones se perpetúan de individuo a individuo, o de un período histórico a otro, las estrategias tienen relevancia universal.

Sabemos que las situaciones se perpetúan desde el momento en que en la actualidad el hombre posee la misma estructura neuronal y muscular que podemos encontrar en los vestigios conservados de épocas pasadas. Tanto nosotros como ellos somos en gran medida la misma situación biológica. Aun más, incluso los detalles concretos del tejido social también se han perpetuado. Y la misma naturaleza de la mente humana, con su capacidad de abstracción enraizada en el lenguaje, también nos ofrece «niveles de generalización» (para emplear el término de Korzybski) mediante los cuales situaciones diferentes en grado sumo en lo particular pueden considerarse como pertenecientes a la misma clase, esto es, como si tuvieran la misma sustancia o esencia.

Analicemos por un momento un proverbio. Pensemos en la variedad infinita de situaciones, distintas en lo particular, que este proverbio puede abarcar

o nombrar en su actitud. Examinemos uno de mis favoritos: «Da igual si el jarro golpea a la piedra o si la piedra golpea al jarro; al final siempre sale perdiendo el jarro». Pensemos en una sociedad primitiva en la que un filósofo incipiente, enfrentado con los sacerdotes, intentara poner en entredicho los saberes tradicionales que estos transmiten. Los sacerdotes son poderosos; en cambio el filósofo es, en comparación, débil. Y todo ello sin olvidar que los sacerdotes controlan los mecanismos del poder. De ahí que, tanto si estos últimos atacan al filósofo como si éste los ataca a ellos, el filósofo siempre sale perdiendo. Esta situación podría definirse perfectamente diciendo «da igual si el jarro golpea a la piedra o si la piedra golpea al jarro; al final siempre sale perdiendo el jarro». También podría haber utilizado este proverbio Aristófanes al describir su motivación cuando, bajo las amenazas de la dictadura, dejó de escribir sátiras contra los políticos del momento y usó al inofensivo Sócrates como víctima de sus críticas. Sócrates proponía nuevos valores y Aristófanes, al alinearse con los valores conservadores en contra de un dialéctico sin poder real en la práctica, asumió el papel de la piedra en la relación piedra-jarro. El proverbio podría utilizarse también para nombrar las dificultades de una persona que, en la Alemania nazi, se presentara con un alegato contra Hitler, por muy bien razonado que este estuviera. También le cuadraría muy bien este proverbio a un oficinista poco común que hiciera burla de su jefe en público. Todas estas situaciones son distintas en lo particular y cada una de ellas tiene lugar en una textura totalmente diferente de la historia, pero a pesar de todo todas ellas son clasificables bajo el encabezamiento generalizador del mismo proverbio.

¿Podríamos considerar la poesía como variaciones y combinaciones complejas de un material idéntico al que encontramos en los proverbios? Hay suficientes situaciones típicas y recurrentes como para que los hombres sientan la necesidad de darles un nombre. En momentos muy sofisticados esta nominación se hace con una complejidad extrema. Pensemos por un momento de qué manera la psicología moderna podría ser identificada como una forma extremadamente alambicada de penetrar en el misterio de la formulación –convertida al fin y al cabo en proverbio–: «el deseo es el padre del pensamiento». O hasta qué punto la dialéctica hegeliana podría ser resumida, como un título globalizador, en el proverbio idealista favorito de Coleridge «los extremos se tocan». Y en todas las obras, como en los proverbios, la nominación se hace «estratégicamente», «estilísticamente», mediante unos modos que abarcan actitudes de resignación, consuelo, venganza, expectación, etc.

2. Magia y religión

Además de las indicaciones o pistas que para el análisis de la estrategia poética podemos encontrar en los proverbios –con su acusado componente realista–, también podemos hallar indicios de este tipo en la magia y en la religión.

La magia, coacción verbal, creación y gobierno por decreto, dice «hágase» y el deseo se cumple. Y los hombres comparten los recursos mágicos de algún poder con sólo decir «en nombre de» ese poder. Tal y como Ogden y Richards nos recuerdan en su obra *The Meaning of Meaning*[1], los estudios bíblicos actuales han revelado que ésta es la forma correcta en que debemos interpretar la fórmula «tomar el nombre de Dios en vano». La fórmula hace referencia a la ofensa que se comete al conjurar con propósitos espúreos cuando se pronuncian en beneficio propio los decretos mágicos «en el nombre del» Señor.

La estratagema, con atenuadas y complejas variaciones, no está tan muerta ni resulta tan inoperante como en un principio podría suponerse. Hoy, por ejemplo, nos enfrentamos a los problemas que surgen del intento de conciliar los asuntos privados con las obligaciones cívicas generales. Pensemos en la diferencia que tiene la magia si confrontamos esta situación *en el nombre estratégico* de la «economía controlada» o, utilizando una estrategia diferente, *en el nombre de la* «reglamentación».

El decreto mágico está implícito en todo el lenguaje; porque el mero hecho de nombrar un objeto o una situación decreta que debe ser singularizado como una cosa y no como cualquier otra. Por ello, creo que el intento de *eliminar* la magia, en este sentido, nos obligaría a eliminar el vocabulario mismo como forma de modelización de la realidad. Por el contrario, lo que necesitaríamos es una magia correcta, una magia cuyos decretos sobre la nominación de situaciones reales fuera la aproximación más cercana a la situación nombrada, siendo la «revelación objetiva» de la comprobación y del análisis quienes facilitaran la mayor precisión para esta aproximación.

Si la magia dice «*hágase* esto y lo otro», la religión dice «*por favor, haced* esto y lo otro». En la magia, el decreto; en la plegaria, la petición. Freud ha hablado de «lo deseado como indicativo» en los sueños (donde «así sea» es estilísticamente re-expresado como «es», como cuando alguien, en su deseo de librarse de una persona, sueña que esa persona muere). Por su parte, el neopositivismo ha hecho mucho por revelar las órdenes y exhortaciones secretas que

encierran las palabras; así lo hace, por ejemplo, Edward M. Maisel en *An Anatomy of Literature*, quien se basa en Carnap para advertir de que lo que parece ser solamente un credo histórico: «sólo hay una raza de hombres superiores y esta es la raza de los hotentotes; y sólo esta raza es digna de dominar a las otras razas. Los miembros de esas otras razas son seres inferiores», debería ser traducido analíticamente como: «¡miembros de la raza de los hotentotes! ¡Unámonos y luchemos para dominar a las otras razas!» Los «hechos» de la declaración no son aquí otra cosa que una estrategia de estímulo. Aunque en apariencia sólo estan describiendo el *escenario* para la acción de un drama, en la práctica ellos mismos son un acto *dramático que insta a un acto dramático posterior.*

No resulta fácil establecer las diferencias exactas entre el decreto mágico y la petición religiosa. Aunque la distinción entre la orden coercitiva y la solicitud exhortativa resulta bastante clara en sus extremos, hay muchos casos fronterizos. Normalmente encontramos tres ingredientes que intervienen en un enunciado cualquiera: el hechizo y su contrario, esto es, la maldición; la plegaria y la anti-plegaria, sea ésta blasfemia, acusación o improperio; el sueño y el sueño amargo, es decir, la pesadilla.

Por consiguiente, tomando este ingrediente como algo común a todas las acciones verbales, podríamos hacer la siguiente subdivisión tripartita para el análisis de cualquier acto poético:

EL SUEÑO: los factores inconscientes y subconscientes de un poema. Elemento minusvalorado por los aristotélicos, aunque en modo alguno dejado de consideración, como demuestra John Crowe Ransom en *The World's Body*[2], especialmente en los capítulos «The Cathartic Principle» y «The Mimetic Principle».

LA PLEGARIA: las funciones comunicativas del poema. Implican numerosas consideraciones formales, dado que los estímulos del poeta sólo pueden llevarnos a participar en su poema desde el momento en que su obra tiene una estructura pública o comunicativa. Éste es el factor menospreciado por las diferentes doctrinas expresionistas, la escuela del arte por el arte que pone el acento en la obra como exteriorización del propio poeta, o en la forma en que éste describe su propia persona.

EL REGISTRO: la representación realista de las situaciones que se produce en las estrategias poéticas, unas veces de manera explícita y otras de manera implícita.

A algunas personas podría llegar a sorprenderles el hecho de que yo considere que el esquema realista antes mencionado contiene elementos «mágicos». Sin embargo, si evaluamos una situación en nombre de la reglamentación estamos *decretando* para ella una esencia diferente de si la evaluamos en nombre de la economía controlada. Aquí la elección no se produce entre magia o

no magia, sino entre diferentes tipos de magias que se distinguen por su grado de aproximación a la verdad. En estas dos magias mencionadas, por ejemplo, hay normalmente una asunción (o *autorización* implícita) según la cual el incremento en la producción industrial es, en sí mismo, positivo. Pero cuando tomamos conciencia de que todo incremento en el *consumo* de los recursos naturales podría ser considerado, con idéntica relevancia, como un incremento correspondiente en la *destrucción* de esos mismos recursos, podemos vislumbrar la oportunidad de que exista aquí una magia totalmente diferente que evaluaría la situación mediante una esencia diferente de las nominaciones. Y cuando leo recientemente una estimación según la cual en los últimos veinte años se ha perdido más superficie terrestre a causa de la erosión que en el resto de la historia humana, comienzo a preguntarme si la magia de la «reglamentación» o la magia de la «economía controlada» son nombres que puedan servir para definir con un mínimo de elocuencia la situación en la que nos encontramos. La magia «de la reglamentación» es, a primera vista, la peor con diferencia, puesto que su orden implícita «abandonemos todo control colectivo sobre la producción», exige tanto desgaste como sea posible en una estructura de propiedad debilitada. Pero este desgaste es, irónicamente, restringido principalmente por los desajustes de la misma estructura de propiedad que la magia «de la reglamentación» perpetuaría. La magia «de la economía controlada» es superior, pero sólo cuando viene acompañada por el correctivo de una crítica de las «nuevas necesidades». Es una amenaza cuando se combina, como se hace habitualmente, con una doctrina en la que una producción industrial cada vez mayor es sinónimo de progreso. La ironía reside en el hecho de que una estructura de propiedad reajustada posibilitaría un desgaste mayor (o «consumo») que nuestra actual estructura debilitada. Por consiguiente, la magia que hace posible una mayor producción sería la peor de las calamidades a menos que tuviera el correctivo de otra magia que decretara que muchos de nuestros actuales modelos de producción industrial son culturalmente siniestros.

La magia ideal sería aquella en la que nuestras afirmaciones (o decretos verbales) en relación a la naturaleza de la situación se acercaran lo más posible a una correcta estimación de esa situación. Toda representación gráfica *aproximativa* es un «decreto». Sólo una representación gráfica completamente exacta disolvería la magia, haciendo que la estructura de los nombres fuera idéntica a la estructura de lo nombrado. Este último es el tipo de representación gráfica que Spinoza, en su teoría de la «idea adecuada», escogió como ideal de la filosofía, al unir el libre albedrío y el determinismo, donde el «así sea» es idéntico al «así debe ser» y al «así es». Una representación gráfica absolutamente exacta sólo sería posible, claro está, para una mente infinita y omnisciente.

«Eso es malo (moral o técnicamente)» equivale como variante estilizada a «no lo hagas». Sin embargo, destacar esta traducción de una orden al lenguaje del realismo no debe tomarse como algo similar al «descrédito» de esa expre-

sión. Porque una orden puede ser buena siempre que conlleve una estrategia que sea perfectamente exacta para abordar la situación. La ciencia acepta y oculta al mismo tiempo el elemento *fiat* en un cálculo mediante la estilización que produce la expresión latina; tal es lo que sucede cuando plantea explícitamente las órdenes básicas para un cálculo pero las expresa en términos de «postulados» (*postulatum*: orden, mandato), una especie de «mandato *provisional*», mientras mantiene la tendencia habitual hacia la *atenuación* en las estilizaciones científicas. Sustituye las «grandes órdenes» por toda una serie de «pequeñas órdenes» que se cruzan en el camino, del mismo modo que la poesía moderna ha reemplazado el «gran hechizo» por una multitud de «pequeños hechizos», cada uno de los cuales nos empuja en una dirección diferente anulándose entre sí, tal y como sucede en los intereses contrapuestos de un parlamento.

NOTAS

[1] C. K. Ogden y I. A. Richards, *The Meaning of Meaning*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1923. Existe traducción en castellano: *El significado del significado: una investigación acerca de la influencia del lenguaje sobre el pensamiento y de la ciencia simbólica*, Buenos Aires, Paidós, 1954; otras ediciones y reimpresiones hasta 1984. (N. del T.)

[2] John Crowe Ransom, *The World's Body*, Nueva York, Scribner's Sons, 1938. (N. del T.)

3. La acción simbólica

Podríamos resumir todo lo anterior diciendo que la poesía, o cualquier otro acto verbal, debe ser considerada como una «acción simbólica». Pero aunque uso este término, en ningún modo estoy defendiendo la perspectiva general etiquetada como «simbolismo». Reconozco que a la gente le gusta etiquetar, que le *tranquiliza* poner etiquetas debido a su *capacidad para poner las cosas en su sitio.* Pero yo rechazo el «simbolismo» como etiqueta porque sugiere una relación demasiado estrecha con una escuela poética particular, el movimiento simbolista, y porque habitualmente implica la irrealidad del mundo en que vivimos, como si nada pudiera ser lo que es, sino que hubiera de ser siempre alguna otra cosa, como si una casa nunca pudiera ser una casa, sino que tuviera que ser, digamos, el sustituto oculto de una mujer, o como si la mujer con la que uno se casa nunca fuera la mujer con la que uno se casa sino el sustitutivo de su madre, etc.

Sin embargo, hay una diferencia –una diferencia radical– entre construir una casa y escribir un poema sobre la construcción de una casa. Y del mismo modo, un poema sobre el hecho de tener hijos en el matrimonio no es lo mismo que tener hijos en el matrimonio. Hay actos *prácticos* y hay actos simbólicos, y esta distinción (tan evidente en sus extremos) no debe dejarse de lado simplemente porque haya un espacio incierto dentro del cual muchos actos prácticos asumen un componente simbólico, del mismo modo que alguien puede comprar un producto no sólo para usarlo sino también porque su posesión da fe de su ingreso en determinado estatus social.

El acto simbólico es la *proyección* de *una actitud*, una cuestión ya planteada por Richards, aunque yo quisiera revisar su postura para señalar que, en sus doctrinas, la actitud es descrita como demasiado escasa en contenido realista. En esta toma de postura del poema al final puede verse implicado todo el cuerpo, tal y como han sugerido las doctrinas conductistas. La correlación entre mente y cuerpo está hábilmente expresada en dos observaciones de Hazlitt sobre Coleridge:

> *«Observé que él continuamente me llevaba de acá para allá cruzándose de acera. A mí esto me parecía un movimiento estrambótico, pero en ese momento yo no lo relacioné con ninguna inestabilidad de propósito ni con ningún cambio involuntario de principio, como había hecho desde (...)*

Hay un *chaunt* tanto en la recitación de Coleridge como en la de Wordsworth que actúa como un hechizo sobre el oyente y que desarma su juicio. Quizá se engañaban a sí mismos haciendo un uso habitual de este ambiguo acompañamiento. El modo de Coleridge es más exacto, animado y variado; el de Wordsworth es más uniforme, sostenido e interno. Uno podría ser calificado como más *dramático*, el otro como más *lírico*. Coleridge me ha comentado que a él le gustaba componer mientras caminaba sobre un suelo irregular o abriéndose paso entre las ramas extendidas de un bosque frondoso; por el contrario, Wordsworth siempre escribía (si podía) mientras subía y bajaba por un camino recto de grava o en algún lugar donde la continuidad de su verso no se encontrara con ninguna interrupción añadida»[1].

También podría servir como ejemplo una carta de Hopkins citada por R. P. Blackmur en el número de la *Kenyon Review* correspondiente al mes de enero de 1939:

De la misma manera que hay algo del «viejo Adán» en todos los hombres excepto en los más santos, e incluso en ellos al menos lo suficiente como para que lo entiendan en los demás, también hay un viejo Adán de la barbarie, del asilvestramiento (boyishness), del salvajismo, de la crudeza, de lo putrefacto; lo escandaloso, lo vulgar, dentro de lo refinado y lo educado. Esto es lo que he querido decir con tykishness (un tyke es un perro sin dueño perdido y furtivo)[2].

¿No vislumbramos la mente laberíntica de Coleridge, el *misterio* que hay en su ritmo, «proyectado» en el acto de caminar? ¿Y no entrevemos detrás del ritmo inquieto del verso de Hopkins el conflicto entre el sacerdote y el «perro callejero», como si la desigualdad de sus versos «representaran simbólicamente» un conflicto mental? De este modo parece que en nuestros días estamos inmunizados contra la esencia arrítmica tanto del tráfico como de la contabilidad gracias a la canción de cuna y a la mecedora, que son dotes estilísticas formativas para nuestros hijos.

El conocimiento acumulado acerca de la naturaleza de las «enfermedades psicosomáticas» ha revelado que algo tan «práctico» como una enfermedad física puede ser un acto «simbólico» por parte del cuerpo, un acto que, al materializarse, *proyecta* un estado mental complementario reordenando la conducta neuronal y glandular del organismo de acuerdo a correspondencias mente-cuerpo, de la misma manera que el ceremonioso bailarín reajusta su gesticulación observable externamente para que esté en armonía con sus actitudes.

Pondré un ejemplo. Sé de un hombre que en una visita al dentista se enorgullecía de la tranquilidad con que soportaba el castigo. Sin embargo, una vez terminada la consulta, el dentista le dijo: «Observo que me tiene usted un miedo atroz porque he comprobado que cuando los pacientes están

aterrorizados su saliva se vuelve más espesa, más viscosa. Y la suya lo era extraordinariamente». Esto demostraría que, mientras el hombre del dentista estaba «proyectando una actitud de tranquilidad» en el sillón del dentista a un nivel público, como una fachada social, a un nivel puramente corporal o biológico, sus glándulas salivares «proyectaban su verdadera actitud». Él *tenía* aprensión al dolor y sus secreciones glandulares así lo *confirmaban*.

De manera similar, he leído que hay una incidencia especialmente alta de úlceras de estómago entre los taxistas, una enfermedad laboral que no parece que tenga una justificación exclusivamente en una alimentación pobre y a deshoras, ya que este tipo de alimentación es la misma para muchos trabajadores dedicados a actividades diferentes. ¿No observamos, más bien, una respuesta somática a la esencia intensamente arrítmica del trabajo mismo, a la irritación por la continua variabilidad del tráfico –siempre cambiante, siempre carente de ritmo–, donde la única regularidad es la de los cilindros en funcionamiento, como si todo el *ritual* del acto laboral se hubiera sumido en la *rutina* de las explosiones y las revoluciones del motor?

En estos ejemplos todo el cuerpo está inmerso en una actuación. Y podríamos proponer una hipotética ilustración de este tipo: imaginemos un poeta que, rechazando sobre bases perfectamente racionales la autoridad política y social que fuera, escribiera poemas que representaran esta actitud de rechazo. A esta postura podríamos denominarla su acto simbólico a un nivel abstracto. A un nivel personal o íntimo podría expresar la misma actitud en un estilo vengativo (y muchas de las obras modernas, orgullosas de su emancipación respecto de la plegaria han conseguido esta emancipación de manera sospechosa mediante la mera sustitución de la plegaria por su reverso, la blasfemia). Y en el nivel biológico esta misma actitud podría estar representada por la imaginería de la excreción, como por ejemplo en la escena del vómito con la que Farrell termina el segundo de los volúmenes de su trilogía *Studs Lonigan*.

La teoría de sir Richard Paget sobre el lenguaje de los gestos nos ofrece pruebas sobre la forma en la que tal representación podría incluso implicar la selección misma de las palabras sobre la base de la tonalidad. De acuerdo con la teoría de Paget, el lenguaje surge de este modo: si un hombre sujeta algo firmemente, los músculos de su boca y de su garganta adoptan una posición acorde con los músculos con los que lleva a cabo el acto de sujetar. No sólo aprieta con las manos; aprieta «con todo». Así, de acuerdo con la acción de sujetar, apretaría simultáneamente con la boca cerrando los labios con fuerza. Si en este momento realizara un sonido con los labios, en esa posición el único sonido que podría llevar a cabo sería la *m*. La *m* es, por tanto, el único sonido que se puede realizar cuando «se da voz» a la postura de apretar. De esta manera, la *m* sería la tonalidad propia que le correspondería al gesto de apretar, como en palabras del tipo «maul», «mix», «mammae» y «slam»[3]. Aquí la relación entre sonido y sentido no sería onomatopéyica, como en la palabra «sizzle»[4], sino más bien una relación como la que se produce entre la represen-

tación visual de una banda sonora y las vibraciones auditivas que se producen cuando el instrumento ha «dado voz» a esa representación (excepto que, en el caso del discurso humano, la representación sería la de la lengua y de la garganta, esto es, una representación plástica más que gráfica).

Las mayores reticencias a la teoría de Paget provienen en gran medida del conservadurismo de los especialistas en filología. Éstos tienen intereses en otras teorías y únicamente los más receptivos están dispuestos a dar un paso más allá de las ideas heredadas. Pero parte de esta resistencia, creo, también proviene de un error en la estrategia con la que Paget presenta su pensamiento. Él ofrece su teoría como teoría filológica, cuando debería ser ofrecida como una contribución a la *poética*. La Filología, a causa de su compromiso con el historicismo, se ocupa en realidad de *las formas en las que, incluso aunque las teorías de Paget fueran correctas al cien por ciento, una mímesis lingüística como la que él analiza se volvería obscura a causa de los materiales históricos.*

Supongamos por un momento que la *f* fuera un perfecto gesto lingüístico para el sonido *p* alargado, y que los labios adoptaran la posición de la *p* en la acción de esputar (*spitting*) –de ahí que la *p* se conserve en esa palabra, en «spitle» y «puke»[5], y en palabras de re*p*ulsión y de re*p*ugnancia. La estrecha relación fonética entre la *p* y la *f* se observa en la expresión alemana de repugnancia «pfui». Mencken, en *The American Language*, cita dos palabras sintéticas creadas por Winchell que ejemplifican a la perfección esta *f*-faugh[6]: «phfft» y «foofff». Ambas son «sílabas sin sentido» que Winchell ha inventado para transmitir, utilizando únicamente el sonido, la idea que denota nuestra palabra «pest»[7]. Aquí, puesto que el inventor tiene libertad absoluta, no hay accidentes históricos del lenguaje que compliquen su mímesis, de tal manera que así él puede –simbólicamente– escupir más cantidad y más lejos.

Imaginemos, por otra parte, que surgiera un nuevo movimiento histórico y que, como ocurre muy a menudo con los nuevos movimientos, fueran sus enemigos quienes le pusieran un nombre (como fueron los jesuitas los que acuñaron el nombre de «liberalismo» con la intención de que implícitamente asumiera connotaciones de «licenciosidad», en contraste con «servil», que implicaba connotaciones de «lealtad»). Si consideramos como válida la hipótesis de la existencia de una *f*-faugh, descubrimos que el enemigo proyectó la actitud hacia ese nuevo movimiento con absoluta precisión al denominarlo «phfftismo» o «foofffismo». Sin embargo, como tantas veces ocurre en la historia, los partidarios del «foofffismo» aceptaron el término y se dispusieron a «reivindicarlo», como ocurrió con el «liberalismo» y también con el «nihilismo», que fue etiquetado por el enemigo pero que a finales del siglo XIX reclutó *héroes* para su causa. Y por último, imaginemos, como sucede con tanta frecuencia en la historia, que el nuevo movimiento, que inició su andadura envuelto en un gran descrédito, finalmente triunfara y se convirtiera en norma. Aunque la actitud hacia el nombre cambiara, el nombre mismo

podría ser conservado y de esta manera podríamos encontrar fervorosos compañeros de viaje que dijeran: «yo, por la presente, juro solemnemente mi lealtad a la bandera del foofffismo».

Es en este momento en el que la filología pasaría a ocuparse de estos desarrollos históricos, por lo cual la mímesis, originalmente tan exacta, se volvería *oscura*; y es en este sentido en el que, a mi manera ver, la teoría de Paget debería ser presentada como una contribución no a la filología sino a la poética. El intento más importante de crear una *poética* del sonido es la obra de Dante *De Vulgari Eloquentia*, la cual también se ocupa de la *selección racional* de un lenguaje poético, de su aislamiento de un lenguaje estándar que se hubiera desarrollado con los riesgos de los sedimentos de carácter histórico. Me inclino a pensar que la teoría de Paget debería ser vista como una empresa afín, excepto que ahora, dado el cambio de sistemas de referencia entre la época de Dante y la nuestra, la teoría se basa en fundamentos *biológicos* o *naturalistas*.

Una de las formas posibles en la que estas teorías podrían ser comprobadas empíricamente es la siguiente. Deberíamos comenzar preguntándonos si nuestro sistema de registro fonético no será poco preciso. ¿Podría, por ejemplo, haber al menos *dos* sonidos para la *f* aunque ambos fueran registrados en la escritura como el mismo sonido (del mismo modo que existen tres sonidos diferenciados de la *e* francesa mientras que las formas inglesas de registrar la *e* no recogen tales diferencias? A la luz de tal evidencia, ¿por qué deberíamos asumir que sólo hay una *f*-simplemente porque nuestro modo de registrar este sonido parece indicar que hay sólo una? ¿Podría haber, digamos, una *f*-faugh y una *f*-flor, en la que la segunda intentara subrayar la suavidad de la *f* –como cuando recitamos el verso de Coleridge «Flowers are lovely, love is flowerlike»[8] mientras que la primera tratara de acentuar su cualidad implosiva, como en aquella ocasión en la que vi cómo un orador reaccionario arrojaba una rociada de saliva al tiempo que su voz tronaba en contra de los «fiery, frenzied fanatics»?[9]. Desconozco la precisión a la que pueden llegar las grabaciones de un disco o el grado de minuciosidad que puede alcanzar un análisis microscópico de las mismas; pero si estas grabaciones son suficientemente precisas, y si el análisis microscópico puede ser perfeccionado hasta el punto de ser capaz de diferenciar hasta los más mínimos detalles de la grabación, se podrían seleccionar los pasajes-flor y los pasajes-faugh, hacérselos recitar a un actor especializado (sin hablarle antes de la teoría), realizar una grabación de su recitado y después examinar la banda sonora con criterios cuantitativos (en el diseño de la banda sonora) de una distinción en la *f* que nuestras actuales convenciones en la escritura no recogen. Para mayor precisión, quizá lo más indicado sería utilizar dos símbolos diferentes, por ejemplo f' y f''. *En todo caso, no podemos olvidar que esta diferencia no sería ni absoluta ni constante.* Esto es, uno podría pronunciar una palabra como «of» de forma diferente si apareciera en el contexto «flor» o si apareciera en el contexto «faugh». Todo lo cual nos conduciría de nuevo del dominio de la filología al de la poética.

Del mismo modo, dado que la *b* está a medio camino entre lo maternal de la *m* y la repulsión de la *p*, se podría esperar que tuviera un sonido cercano a la «m» en unas ocasiones y cercano a la «p» en otras. Por ejemplo en los versos

> O blasphemy! to mingle fiendish deeds
> With blessedness![10].

podríamos esperar que «*b*lasphemy» se acercara a «*p*lasphemy», y que «*b*lessedness» se aproximara a «*m*lessedness», estando las posibilidades explosivas más marcadas en el primer caso y atemperadas en el segundo, excepto en el caso de que la explosividad de la actitud también pudiera llevar a la palabra «blessedness» a ser pronunciada de manera explosiva. A propósito de lo dicho, en ninguna palabra parece sentirse más en su casa un filósofo idealista que en «subject» y «object», y como se nos ha dicho, cuando Coleridge utilizaba uno de sus famosos monólogos, pronunciaba estas palabras como «sumject» y «omject».

Nuestro gradual desplazamiento del énfasis desde lo hablado a lo documental (donde encontramos que numerosos símbolos matemáticos y lógicos no tienen ninguna asociación tonal, siendo apenas poco más que diseños) ha contribuido de modo importante a un estilo puramente visual, de tal manera que a los niños hoy se les prepara para leer sólo con la vista. Y de hecho, existen muchos estilos ensayísticos que son de utilidad si uno llega a dominar el arte de leerlos sin oirlos en absoluto. Porque son tan arrítmicos como el tráfico mismo, y pueden darnos una palpitación del corazón si los leemos con la carga de imágenes auditivas, y de esta forma acomodamos nuestras respuestas corporales a su ausencia total de intenciones tonales. Pero cualquiera que pudiera ser el valor de tales estilos para propósitos de registro, están muy lejos de la gesticulación del discurso poético escuchado. Paradójicamente, su mayor precisión, desde el punto de vista de la mímesis, reside en *su completa ausencia* de ella, porque por medio de esta ausencia se ajustan a nuestra tendencia sedentaria de lo corporal a lo abstracto (que viene a ser nuestra variante secular de lo espiritual). Es el estilo de aquellos hombres y mujeres cuyas ocupaciones se han alejado de lo corporal, y cuya expresión –de acuerdo con esto– no surge de un acto físico, como sería el caso de los ritmos de un espiritual negro que surgen de los ritmos de los negros mientras trabajan.

En cualquier caso, por lo que se refiere a la correlación entre mente y cuerpo, podemos advertir para cualquier uso futuro en este estudio, que el poeta tiende de manera natural a escribir sobre aquello que le afecta más profundamente, y nada afecta a un hombre de forma más intensa que sus propias *cargas*, incluidas aquellas de naturaleza física, como la enfermedad. Obtenemos un beneficio cuando capitalizamos nuestras deudas, cuando transformamos los pasivos en activos, cuando usamos las cargas como punto de partida

hacia el conocimiento. De la misma manera, el poeta puede llegar a tener «capital invertido» en sus propias amarguras. Estas amarguras pueden llegar a convertirse en parte integrante de su método. Y desde el momento en que su estilo nace de un dolor, su lealtad al método puede reforzar este dolor. Es ésta una cuestión de la que Thomas Mann se ha ocupado en muchas ocasiones. Y se sustenta de nuevo sobre el tema de la «acción simbólica», esto es, según la cual las amarguras del poeta son símbolos de su estilo y el estilo es un símbolo de sus amarguras. Creo que no estaríamos muy lejos de la verdad si, buscando el espacio en el que los estados de la mente son más accesibles a la comprobación empírica, observáramos las correlaciones entre el estilo y las enfermedades físicas, puesto que parece evidente que no hay confusión, aunque sea en origen mental, que no tenga sus correlatos fisiológicos. De esta forma podríamos buscar estilos «hidrópicos» (Chesterton), «asmáticos» (Proust), «tísicos» (Mann), «apopléticos» (Flaubert), «ciegos» (Milton), etc. La gran objeción a este modo nosológico de clasificación es que parece abocar a un sistema como el de Max Nordau, que identifica genio y degeneración. Éste no es el caso, sin embargo, si uno rebaja su terminología debidamente, recordándose a sí mismo que el verdadero punto de debate no está en la *enfermedad* sino en las *facultades estructurales* mediante las cuales el poeta responde a ella. La enfermedad, contemplada desde este punto de vista, es poco más que la *caricatura* del hombre, sobresimplificación de su acto y, por lo tanto, más fácilmente observable por el hecho de ser una simplificación. Este indicador que actúa como simplificador es falaz a menos que se rebaje su obviedad como caricatura.

NOTAS

[1] Las citas están tomadas del excelente trabajo de Lawrence Hanson *The Life of S. T. Coleridge.*

[2] Expresiones de difícil traducción. Tal vez, por el contexto en el que aparecen, Burke esté haciendo un juego de palabras con el doble sentido de «tyke», que significa tanto «perro callejero» como «chiquillo», con lo que estaría dando a entender que en Adán aparecen al mismo tiempo el salvajismo del perro asilvestrado y la inocencia de un niño. (N. del T.)

[3] Maul: *atacar violentamente y herir a alguien.* Mix: *mezclar.* Mammae: *forma familiar de llamar a la madre.* Slam: *acto de cerrar una puerta o una ventana de manera enérgica.* (N. del T.)

[4] Sizzle: *crepitar, chisporroterar.* (N. del T.)

[5] Spitle: saliva, esputo. Puke: vómito. (N. del T.)

[6] Faugh es una interjección utilizada para expresar el disgusto cuya pronunciación aproximada sería «fo». (N. del T.)

[7] Pest: *pestilencia.* (N. del T.)

[8] *Las flores son hermosas / el amor es como las flores.*

[9] Fanáticos furibundos y frenéticos.

[10] ¡Qué blasfemia mezclar acciones perversas con la santidad!

4. Otra palabra para «simbólico»

Puedo comprender las reticencias que suscita la noción de «acción simbólica» siempre que se asiente sobre un saludable recelo hacia lo irracional (con la salvedad de si somos suficientemente racionales al tratar de proscribir lo irracional por decreto mágico y si podríamos ser más racionales al enfrentarnos con ello). En relación a lo irracional, quiero ofrecer algunas consideraciones que podrían aliviar el dolor. Una de las palabras más «racionales» de nuestros días es la palabra «estadístico», tal y como se aplica por ejemplo a la meticulosa racionalidad de una tarifa de seguros. Por eso quiero ver si podemos justificar el tomar prestada esta palabra para nuestros propósitos de considerar al menos alguno de los aspectos de la «acción simbólica». Me propongo aportar algunas de las razones que nos permitirían establecer una equivalencia entre lo *simbólico* y lo *estadístico.*

El señor Q escribe una novela. Quiere saldar una cuenta con el mundo y lo hace sobre el papel, simbólicamente. Supongamos que es una novela que trata de un individuo muy digno en constante conflicto con una sociedad indigna. Escribe la obra desde el punto de vista de sus propias preocupaciones. Sin embargo, como ha señalado Malcolm Cowley, hay un *género* entero de este tipo de novelas. Y si las tomamos todas juntas, de manera global, «estadísticamente», se vuelven tan únicas como objetos diversos río abajo en una inundación. Todos ellos «están haciendo lo mismo», se convierten en individualizaciones de un paradigma común. Y consideradas de este modo, pasan a ser el *símbolo* de algo, se convierten en *representativas* de una tendencia social.

Aunque también podríamos considerar la cuestión desde otro ángulo. Alguien coloca sus manos sobre la mesa. Este es un acto único, real, y quien lo hace es perfectamente consciente de lo que está haciendo. Pero no hay duda de que existen también muchas cosas que desconoce: no es consciente, por ejemplo, de los reajustes musculares y nerviosos que acompañan al acto. Pero sí es consciente del acontecimiento como totalidad: sabe lo que está haciendo. Yo mismo he llegado a escuchar a un retratista exclamar en el preciso instante en que una persona colocaba su brazo sobre la mesa: «Ahí, eso es, ésa es la postura que te define». Para el pintor, ese acto se ha convertido en «simbólico», en «representativo» de la personalidad de ese hombre. Existía una especie de conjunción de detalles que habían estado saliendo a escena mien-

tras el pintor observaba a ese hombre y su exclamación era lo más parecido a una conclusión estadística informal.

Pero hagamos un intento más de restarle a la palabra «simbólico» el sentido aterrador que parece acompañarla. En *The World's Body*, John Crowe Ransom hace loables esfuerzos para reafirmar el fundamento realista de la poesía; como parte de su táctica, llega incluso a presentar el poema lírico como la representación de un papel dramático. El poeta está «haciendo teatro y, por tanto, no podemos considerar su obra únicamente como la simbolización de sus problemas personales. De acuerdo. Pero supongamos que un escritor tiene a sus espaldas una obra considerable y que, al revisar la totalidad, descubrimos que se ha producido una extraordinaria selección en la adopción de papeles dramáticos. Descubrimos que estos papeles no han sido «papeles de repertorio» sino «papeles principales». Esta perspectiva «estadística» de su obra, al revelarnos una *tendencia*, nos sitúa sobre la pista de las maneras en que su selección de roles es un «acto simbólico». Es como si un hombre que tiene un tic cerrara los ojos de manera incontrolada siempre que se mencionaran ciertos temas. Si hiciéramos una lista de estos temas, anotando lo dicho cada vez que guiñara los ojos, encontraríamos la referencia simbólica de ese tic.

Ahora bien, la obra de todo escritor contiene un conjunto de ecuaciones implícitas. Siempre usa «racimos asociativos». Y examinando su obra se puede encontrar «qué va con qué» en estos racimos, qué clase de acciones, de imágenes, de personalidades y de situaciones corresponden a su noción de heroísmo, maldad, consuelo, desesperación, etc. Y aunque él mismo sea absolutamente consciente de la acción de escribir, consciente de seleccionar cierta clase de imágenes para reforzar un determinado tipo de disposición, etc., posiblemente no sea consciente de las interrelaciones que se establecen entre todas estas ecuaciones. Después, una vez estudiada su obra «estadísticamente», nosotros o él podríamos desvelar, haciendo uso de citas objetivas, la estructura motivacional que actúa en cada caso. No hay necesidad alguna de «proporcionar» los motivos. Las interrelaciones mismas *son* sus motivos. Porque éstas son su *situación*; y *situación* no es más que otra forma de referirse a los *motivos*. La motivación externa a lo que él escribe es sinónimo de la forma estructural en la que une acontecimientos y valores cuando escribe; y a pesar de la carga consciente con la que aborde esta tarea, hay un tipo de generalización sobre estas interrelaciones de la cual podría no haber sido consciente, dado que la generalización sólo podría hacerse mediante un tipo de reconocimiento que es posible únicamente *después de la finalización* de la obra.

En este momento estoy intentando llevar a cabo sobre las obras de Coleridge un examen simbólico de este tipo, aunque su representación gráfica se hace muy difícil dada la extrema complejidad de su pensamiento. Existe tal multiplicidad en los tejidos asociativos, que su registro presenta un grave problema. Por este mismo motivo, en el caso de que mi método fuera hipotética-

mente correcto, estaríamos ante la misma situación que alguien que hubiera inventado una máquina para descubrir el camino exacto que cada persona ha utilizado para atravesar Times Square. Incluso aunque nuestra máquina fuera fiable al cien por ciento, nos resultaría muy difícil intentar presentar en un esquema los diferentes caminos tomados. Las líneas se mezclarían hasta formar un borrón.

Sin embargo, hay dos ventajas en el caso de Coleridge que hacen que merezca la pena intentarlo. En primer lugar, está el hecho de que dejara un registro tan completo y que empleara las mismas imágenes en sus poemas, en sus obras de crítica literaria, en sus tratados políticos y religiosos, en sus cartas, en sus conferencias y en sus apuntes. De esta manera tenemos puentes objetivos para avanzar de un espacio a otro; estas imágenes «pontifican» sobre sus intereses diversos y nos permiten –con todas las garantías– trazar una psicología mediante las menciones objetivas, mediante una «recopilación». Si queremos decir que esto equivale a aquello, tenemos las imágenes, explícitamente compartidas por esto y aquello, para justificar esta afirmación. De hecho, una psicología de la poesía así concebida está casi tan cerca de un uso de la comprobación empírica y objetiva como el de las ciencias físicas. Porque aunque ha de haber fundamentos puramente teóricos para seleccionar unas interrelaciones frente a otras en función de su representatividad, puede demostrarse que las interrelaciones mismas están ahí tan solo acudiendo al mero recurso de la *cita.*

La segunda ventaja en el caso de Coleridge es que, junto a su pensamiento de extrema complejidad (quizás el más complejo que nos ha dejado un inventario completo de actividades), también disponemos de una *simplificación* que es fácilmente observable. Estoy refiriéndome a la amargura que le producía su adicción a las drogas. Normalmente la crítica tiene que vérselas con un problema de este tipo: el crítico intenta explicar la complejidad en términos de simplicidad y, cuando lo ha hecho, su adversario no necesita otra cosa más que responder: «Pero tú has explicado la complejidad en términos de simplicidad, y la simplicidad es precisamente lo que *no* es la complejidad. De manera que has explicado algo en términos de lo que no es». La explicación impone una simplificación; y cualquier simplificación está expuesta al riesgo de la «sobresimplificación». De tal manera que hemos intentado explicar a los seres humanos en términos de la psicología mecánica, a los adultos en términos de la psicología infantil, las personalidades complejas en términos de la psicología primitiva y lo normal en términos de la psicología de la anormalidad; y así queda refutado implícitamente el contrario en la misma naturaleza del esfuerzo. En el caso de la adicción de Coleridge a las drogas, sin embargo, tenemos una simplificación manifiesta, una amargura cuyas manifestaciones pueden ser rastreadas a lo largo de su obra, pero al mismo tiempo lo hemos dejado en toda su complejidad, y de este modo podemos observar las formas complejas en las que su amargura puede entrelazarse con sus otras preocupaciones.

Poner de manifiesto la cuestión de la acción simbólica, sin embargo, no significa –bajo ningún concepto– comprometerse con una posición puramente subjetiva. Hay muchos ámbitos en los que las asociaciones (o «qué va con qué») son privadas y ámbitos en los que son públicas. Por consiguiente, creo que, mediante el análisis de los «racimos» que aparecen en la obra de Coleridge, podemos encontrar ingredientes de la figura del albatros asesinado en «The Ancient Mariner» que son propias de Coleridge (i.e., la figura está «haciendo algo por Coleridge» que no hace por nadie más); con todo, la utilización del albatros como víctima de un crimen para motivar el sentido de culpa en el poema, fue sugerida por Wordsworth. Y como ha quedado ampliamente demostrado gracias a los estudios de Lowes, «The Ancient Mariner» también se basa en leyendas tan conocidas como la del Judío Errante o la del fratricidio de Caín. Hay muchos puntos en los que nosotros, como lectores, «nos inmiscuimos» porque de otra manera el poema no nos conmovería, no comunicaría. Pero para comprender en profundidad la naturaleza de la representación simbólica que atraviesa el poema, debemos estudiar las interrelaciones que se revelarían de un estudio de la mente del propio Coleridge. Si el crítico prefiere limitar las reglas del análisis crítico y excluir del mismo esos elementos privados está en su derecho. No veo ninguna objeción ni formal ni categorial a una crítica literaria concebida de este modo. Pero si su interés se centra en la estructura del acto poético, deberá utilizar todo lo que esté a su disposición, e incluso consideraría una especie de vandalismo excluir determinado material que Coleridge ha legado basando esa exclusión en una serie de convenciones entendidas como el ideal de la crítica. El principal ideal de la crítica, tal y como yo la concibo, es usar todo lo que esté a disposición. Y por el mero hecho de que algún autor antiguo nos haya dejado un material biográfico escaso, no veo por qué deberíamos confinar nuestro estudio de un autor moderno que haya dejado un rico material biográfico a las mismas coordenadas que aplicaríamos al estudio de la obra de un autor antiguo. Si hay un lema que debería reinar sobre los preceptos críticos, éste habría de ser el de «las circunstancias modifican cada caso».

Sin embargo, en páginas posteriores de este trabajo trataré de mostrar que la perspectiva que empleo incluye observaciones sobre la estructura del poema, incluso considerada de manera aislada, y sin tener en cuenta al anclaje del poema en la acción simbólica peculiar del poeta.

Tal vez podríamos clarificar la relación entre acto público y acto privado del modo siguiente. Supongamos que hemos comenzado a analizar la estructura de «The Ancient Mariner» como si no conociéramos ni un solo detalle acerca del autor y como si no conserváramos ninguna otra línea escrita por él. Destacaríamos acontecimientos tales como la peripecia de la cuarta parte, en la que las culebras de agua se transustancian (trasladadas desde la categoría de lo repugnante hacia la categoría de lo hermoso y lo bendito). Señalaríamos que el marinero sufría sus amarguras bajo la égida del Sol y que su curación

tuvo lugar bajo la égida de la Luna. Tendríamos algunas «ecuaciones» sobre las que trabajar, la de que el Sol es «como la cabeza del propio Dios», y el «bobo», cuya curación comenzó cuando «la luna en movimiento ascendió al cielo», fue lavado por una lluvia salvadora que, al terminar con la época de la sequía, llenó los «baldes estúpidos»; y cuando el marinero alistó en su propio barco al hijo del piloto, «que ahora se ha vuelto loco», lo llamó demonio. Podemos también ver indicios de un «problema matrimonial» en la composición del poema y la explícita afirmación final como una preferencia de la iglesia sobre el matrimonio.

Si dispusiéramos de otros poemas podríamos rastrear estas ecuaciones con mayor profundidad. Por ejemplo, descubriríamos que es recurrente la ecuación compuesta por los términos «culpabilidad, Sol al mediodía, problemas matrimoniales». Si poseyéramos las cartas y las notas personales podríamos tender un puente imaginario y descubrir qué papel desempeña la lucha de Coleridge con las drogas en la ecuación «bobo, luna, tonto, loco» (cuando Coleridge habla con desesperación de su adicción a las drogas como una estupidez, habla de irse a un sanatorio para que lo curen y también emplea la imagen de la serpiente en referencia a la adicción).

Ahora bien, si únicamente dispusiéramos del poema, podríamos destacar algo así como «el problema de la maldad metafísica» dramatizado (más o menos como el origen de *Moby Dick*). Citando otros poemas podríamos precisar mucho más todo esto; y citando referencias biográficas podríamos mostrar también qué papel desempeñaron su adicción a las drogas y sus problemas conyugales en la forma en que Coleridge da un contenido explícito a este problema general.

Todo ello no nos permite afirmar con total garantía que «nadie puede entender "The Ancient Mariner" si no conoce la adicción a las drogas y los problemas conyugales de Coleridge». Se puede hacer una descripción absolutamente precisa de su estructura basándose únicamente en el poema mismo. Pero estudiar la naturaleza global de un acto simbólico nos permite, si tenemos a nuestra disposición el material, desvelar también aquello que ese acto hace por el poeta y no por otra persona. Estos estímulos incitan al artista, pero nosotros podemos responder a la imaginería de la culpa desde estímulos particulares absolutamente diferentes y de nuestra invención. No tenemos por qué ser drogadictos para explicar el sentido de culpa de un drogadicto. La adicción es privada, la culpabilidad es pública. Es de esta forma como se superponen y al mismo tiempo divergen los espacios públicos y privados de un acto simbólico. El registro ha omitido algunos de estos componentes privados, de la misma manera que ha omitido la forma exacta y personal en la que Coleridge recitaba el poema. Si resulta que nos ha gustado el «sonsonete» de Coleridge, esta necesaria omisión de las instrucciones escénicas para su recitado es una derrota; si no, es una victoria.

5. Otras palabras para «simbólico»

Quizá haya podido sorprender el hecho de que, al establecer la equivalencia entre «simbólico» y «estadístico», haya introducido también la palabra «representativo». El análisis «estadístico» revela cómo un acto «simbólico» es «representativo», de la misma manera que el acto de Lady Macbeth de lavarse las manos después del crimen es «representativo» de la culpabilidad. Esto nos conduce directamente al ámbito de la metonimia, figura retórica en la que se toma la parte por el todo, el todo por la parte, el continente por el contenido, la causa por el efecto, el efecto por la causa, etc. El ejemplo más sencillo sería la utilización de «veinte narices» en sustitución de «veinte hombres».

Cuanto más examino la estructura de la poesía y la estructura de las relaciones humanas externas a ella, más me convenzo de que ésta es la figura retórica «básica» y que aparece bajo otros muchos aspectos además de como tropo formalizado. No creo que sea un mero accidente lingüístico el que usemos la misma palabra para la representación sensorial, artística y política. Un árbol, por ejemplo, es una infinidad de acontecimientos, y de ellos nuestros sentidos abstraen ciertos registros que «representan» al árbol. No existe ningún tipo de «ilusión» en este caso. Siempre que veamos correctamente y no confundamos un árbol con cualquier otra cosa, nuestra percepción *realmente* hace una representación del árbol. El énfasis en la representación metonímica es considerado como un ingrediente necesario de una filosofía verdaderamente realista (opuesta a la naturalista, que tendería a considerar nuestras representaciones sensoriales como «ilusorias»). Como representación artística, el término no necesita mayor explicación: los colores y las formas del cuadro de un árbol *representan* al árbol. En todas las teorías políticas dominantes a lo largo de los diferentes períodos históricos se ha discutido acerca de qué depositario de la autoridad debía ser considerado como «representativo» de la sociedad en su totalidad: jerarca, noble, monarca, miembro del clero, diputado parlamentario, poeta, dirigente, la mayoría, la gente corriente, los terratenientes, los desheredados, etc., pero todas están de acuerdo en asumir que hay *una* parte representativa del todo[1], y por tanto susceptible de personificar a esta sociedad.

Un «fetiche», del que normalmente se piensa que pertenece a una categoría totalmente diferente, es considerado como un aspecto de la función metonímica, como cuando el zapato de la persona amada se convierte en el susti-

tuto de esa persona. El «chivo expiatorio» se convierte en otro tipo de «elemento representativo», al servir como depositario simbólico de determinadas cargas que, de manera ritual, se delegan en él. En lo referente a nuestras especulaciones acerca de la naturaleza de las «ecuaciones» o «asociaciones», ¿no resultaría que si hay, digamos, siete elementos que componen una ecuación, cualquiera de ellos podría ser considerado como «elemento representantivo» del resto? De esta forma, una imagen como «casa» que apareciera en un poema se convertiría en una casa *plus* que actuaría como sustitutivo de los otros elementos (como por ejemplo, de la persona amada que vive en la casa y que, de esta forma, es identificada con ella). Normalmente algunos de estos otros ingredientes aparecerán envolviendo al elemento eventualmente representado.

La introducción por nuestra parte del término «identificado» sugiere también la importancia del «nombre» como un aspecto primordial de la metonimia (el nombre como sustitutivo fetichista de lo nombrado, como una parte muy reveladora de la misma asociación). Así, personajes del tipo «Él», «Hombre», «El Poeta», o la inicial «K» de Kafka indican, por su carácter identificativo, un «problema de identidad». Y encontraremos muy a menudo un cambio de identidad señalado mediante un cambio de nombre (la transformación «Saul-Pablo» o, en Coleridge, el cambio de epítetos para sus culebras de agua; Hitler habla de su primera época como un tiempo en el que él y su grupo eran los «sin nombre», y se refiere con júbilo a su época posterior como aquella en la que «tenían un nombre»). Esta identificación mediante el nombre tiene una variante en el cambio de ropa, o en un cambio de ambientes en general, un cambio de «ropas ambientales»[2]. Un uso así del ambiente puede en ocasiones afectar al mismísimo cielo, como en el cambio de identidad que se produce en «The Ancient Mariner», donde pasamos del sufrimiento bajo la égida del Sol a la liberación en la égida de la Luna. En Esquilo también tenemos una variante igualmente completa cuando la culpa se transforma en compasión (las Erineas son rebautizadas como Euménides).

La función metonímica puede aparecer también en la forma del poema. Si el acontecimiento 2, por ejemplo, sigue al acontecimiento 1 y conduce al acontecimiento 3, cada uno de estos acontecimientos puede representar metonímicamente a los otros (en muchas ocasiones el entrelazado se manifiesta objetivamente en tales procesos como presagio). Si el albatros se sitúa en el lugar preciso para ser asesinado, podría decirse que «participa en el crimen» en el sentido en que el salvaje, después de una caza exitosa, le da las gracias a la presa por su colaboración en la empresa. Al colocarse allí como «motivación» de la culpa del marinero, su función como algo-para-ser-asesinado es equivalente a su función como instigación-al-crimen (recordemos que entre las funciones de la metonimia está la sustitución de la causa por el efecto y del efecto por la causa). Y puesto que, a causa de este crimen, «se pudrió hasta lo más profundo», debe esperarse que el albatros también con-

tenga, explícitamente y por prefiguración, la sustancia de las culebras de agua que crecían en esta podredumbre. Esto podría explicar por qué el marinero, que iba a matar al albatros, lo alimenta con «gusanos tiernos» (en una versión posterior este comienzo fatal se vuelve más tenebroso: «Comió cosas que nunca antes había comido»). En las creencias totémicas, así como en la comunión, la consubstancialidad se consigue en el acto comunitario de compartir la comida. «Dime lo que comes y te diré quién eres». Y en ese «quién eres» está implícito «quién serás». De esta forma, el albatros nombra simultáneamente su identidad, su destino y el resultado de ese destino cuando come el alimento que es de la misma sustancia que su destino y su resultado. La relación entre el asesinado albatros y «los miles y miles de cosas viscosas» que nacieron de su destrucción puede observarse a partir de algunos versos de «Remorse», donde se libra otra batalla entre la bondad y la maldad, y subyacente a ésta la batalla entre los efectos benignos y malignos del opio. Ordonio, el villano, dice:

> Say, I had laid a body in the sun!
> Well! in a month there swarms forth from the corse
> A Thousand, nay, ten thousand sentient beings
> In place of that one man.–Say, I had killed him!
> Yet who shall tell me, that each one and all
> Of these ten thousand lives is not as happy,
> As that one life, which being push'd aside,
> Made room for these unnumbered[3].

Valdez interrumpe: «¡Oh, locura y nada más!» Debemos destacar también que el marinero califica a las serpientes marinas con el adjetivo «felices» cuando, sin pensar, las ve en su identidad transubstanciada, con su origen maligno transcendido en bondad.

Para resumir, como ilustración del modo en que términos diversos podrían, para nuestros propósitos, ser catalogados como aspectos de la metonimia: una casa en la que vive una mujer amada sería «representativa» de la mujer que es «identificada» con ella (i.e. estaría en el mismo «racimo asociativo» o «serie de ecuaciones»). Como tal, podría ser un «sucedáneo fetichista» de la mujer. Podría servir como chivo expiatorio en el que algún impulso prohibido del amante podría ser representado de manera interpuesta en un «acto simbólico» hacia la casa (como si ella fuera virgen y él rompiera de manera impulsiva el cristal de su puerta). Las ecuaciones podrían ser desveladas mediante un análisis «estadístico» de las correlaciones que existen dentro de la imaginería, estableciendo una mención objetiva del tipo «qué va con qué». Y formalmente, como anuncio en un poema, la rotura de un cristal y el inicio del poema podría contener *implícitamente* una escena de violación que aparecería en un momento posterior de ese mismo poema.

Este último punto podría darnos numerosas pistas para explicar la gran proliferación de poemas *fragmentarios* escritos desde principios del siglo XIX. Este hecho debe ser atribuido a un progresivo interés por el asociacionismo lírico y a un gradual descenso de los argumentos dramáticos desarrollados de manera racional (y cuyo ejemplo más evidente serían las elaboradas *intrigas* que son, habitualmente, la base de la estructura argumental de las obras de Shakespeare). En un intento de profundizar en esta distinción, podríamos desarrollarla del modo siguiente. Pensemos en un autor que hubiera escrito un drama en cinco actos, un drama del tipo racional, de enredo, complejo, en el que apareciera una situación que fuera muy compleja al principio y que tuviera que ser desentrañada, paso a paso, a lo largo de los cinco actos sucesivos. Imaginemos que este argumento está previsto que culmine en el Acto V con la escena de una batalla. La coherencia dramática requeriría que el autor «anunciara» esta batalla. Para ello, en el acto III podría ofrecernos un adelanto de esta batalla, o una batalla implícita, mediante un violento combate dialéctico entre los antagonistas. Pero dado que quedan muchos asuntos aún por tratar hasta llevar el argumento hasta su desenlace, trataría el Acto III como una mera anticipación del Acto V, y continuaría con su composición hasta que las promesas aparecidas en el Acto III se cumplieran en el Acto V.

Por otra parte, imaginemos un argumento «lírico» que hubiera reducido al mínimo su trama argumental. Cuando el poeta hubiera completado el Acto III, su trabajo habría terminado y, a pesar de su intención de escribir una obra en cinco actos, podría muy bien no sentir la inclinación de continuar los Actos IV y V. Y esto sería así porque la acción anticipatoria del Acto III ya *contendría implícitamente* el cumplimiento de las promesas. La batalla dialéctica sería el *equivalente simbólico* del combate mortal previsto para el Acto V. De este modo, *serviría como sustituto* de la *cualidad* con la que habría intentado terminar el Acto V, con lo cual el poeta no tendría una razón de peso para ir más allá. Habría «perdido interés» precisamente porque la cualidad del Acto V habría sido «asignada» a la cualidad del acto III que la anticipaba (y al anticiparla, era de la misma sustancia o esencia). El Acto III sería una especie de eyaculación precoz, con lo que el propósito de la composición inevitablemente se debilitaría.

En *The World's Body*, John Crowe Ransom analiza el asociacionismo desde el punto de vista *dramático*, poniendo como ejemplo a Shakespeare y las diferencias que existen entre éste y Donne. Según él, Donne sigue *un* concepto a lo largo del poema, mientras que Shakespeare salta de una imagen a otra, usando cada una de ellas para llevar un rápido soplo y deslizarse después hacia imágenes más nuevas, sin que ninguna de ellas mantenga una duración amplia o sea explotada racionalmente. No pongo en duda la perspicacia de esta distinción y su capacidad de sugerencia, aunque en este momento me gustaría interpretarla de un modo un tanto diferente. Para mí, la base de la coherencia de Shakespeare está en la intriga racional o en la acción de su argu-

mento. Esto le *permite* una gran movilidad de imágenes mientras intenta manejar la esencia de la acción con perspectivas establecidas desde diversos ángulos. También estoy de acuerdo en que, en argumentos de este tipo, el intento de extender un concepto hasta el final, sería más un estorbo que una ayuda. Dado que el argumento mismo proporciona el trabajo preliminar de coherencia, la explotación explícita de una imagen afectaría en exceso al resultado, que sería demasiado repetitivo.

Los poetas líricos posteriores (los que no pertenecen a la estirpe de Donne) adoptaron la asociación shakespeareana aunque aportando una restricción muy oportuna: un argumento de intriga acentuada o de acción (*business*). Pero querría incluir a Donne en este modelo como sigue: la utilización continuada de *una* única metáfora a lo largo de una unidad poética completa es el *equivalente*, en la lírica, de la *argumentatividad* del drama. Compromete al poeta a una mayor *acción racional* en el desarrollo de la situación del poema.

Según esto, la relación que mantienen entre sí Shakespeare, Donne y la lírica romántica podría establecerse del modo siguiente: Shakespeare usa la intriga racional junto con el asociacionismo; la lírica de Donne compensa la pérdida de la intriga racional con la utilización de un equivalente, la explotación continuada de una misma metáfora; la lírica romántica usa el asociacionismo de Shakespeare sin los mecanismos de contrapunto racional de los que se sirven tanto este último como Donne. Es «libre». Sin embargo, hemos de señalar que, incluso en el procedimiento asociativo libre, hay habitualmente una serie de imágenes «clave» subyacentes que se repiten, aunque utilizando fórmulas diferentes de actualización. El libro de Carolina Spurgeon *Shakespeare's Imagery* ha desvelado el uso de esta práctica como factor determinante que contribuye a la coherencia del efecto en las obras de Shaskespeare. Por su parte, Lane Cooper ha llevado a cabo un trabajo similar con «The Ancient Mariner», mostrando las numerosas variantes visibles o invisibles del ojo magnético y fijo que domina a lo largo de todo el poema. Lo más sorprendente del estudio de Lane Cooper, sin embargo, es que el crítico parece mostrarse «desilusionado» ante su propio descubrimiento. Nos lo presenta poniendo el acento en la «acusación», cuando con mayor justicia podría haber puesto el acento en la admiración ante este hecho.

NOTAS

[1] Se puede hablar de un período de crisis social cuando en una clase dominante, cuyos proyectos e ideales han sido considerados hasta ese momento como *representativos* de los proyectos e ideales de la sociedad en su conjunto, estos proyectos e ideales comienzan a ser considerados como *antagónicos*. Su carácter de clase, que hasta ese momento se creía la parte *culminante* de la totalidad, pasa a ser visto como una parte *divisiva* de esta totalidad.

[2] Este pensamiento sugiere una posible interpretación del acto de desvestirse como un despojamiento simbólico (desnudez) de la culpa, una purificación simbólica a la que se llega a tra-

vés de las siguientes etapas: 1) ha habido una ocultación de lo vergonzoso, de ahí el vestir las partes pudendas como «esencia» de la culpa; 2) el acto de cubrir, como representación metonímica de lo cubierto, aparece para participar en la misma clase de ecuaciones, asumiendo la misma cualidad o esencia, literalmente «por contagio»; 3) por tanto, al quitarse la ropa uno puede al mismo tiempo quitarse, de manera ritual, la vergüenza que esa ropa «representa». La identidad resultante es una identidad *social* en la que los nudistas forman una colonia.

[3] *Dices que yo he abandonado un cuerpo al sol.*
Pues bien, dentro de un mes saldrán gusanos del cadáver
y habrá no mil, sino diez mil seres vivos
en lugar de aquel hombre. Dices que yo le he matado.
Sin embargo, quién me dirá que todas y cada una
de esas diez mil vidas no es tan feliz
como esa única vida que con su destrucción
ha dado paso a esta multitud.

6. Ecuaciones ejemplificadas en *Golden Boy*

Una obra particularmente fértil para ejemplificar la teoría de los «racimos» o «ecuaciones» es *Golden Boy* de Clifford Odets, dado que esta obra se sustenta en dos principios contrapuestos simbolizados por la oposición entre «violín» y «combate de boxeo». El *agon* dramático considerado en su totalidad se desglosa, por disociación analítica, en el «violín» como *símbolo* del protagonista y el «combate de boxeo» como *símbolo* del antagonista, donde los dos símbolos compiten en un acto global, como equipos que trabajaran juntos para ganar el partido. Aquí las ecuaciones son especialmente fáciles de observar cuando se descubre, mediante la esquematización del desarrollo de la trama, que el combate de boxeo equivale a la competitividad, al culto al dinero, al abandono del hogar y a la obtención de la chica, mientras que el violín equivale a la unidad social cooperativa, al desapego por el dinero, a la permanencia en el hogar, a no necesitar a la chica. Obviamente, «combate» y «violín» no significan esto para todos nosotros, pero ésta es la manera en que las asociaciones se alinean dentro de las condiciones del drama.

No es mi intención en este momento intentar un análisis exhaustivo de las interrelaciones peculiares de Odets. Simplemente señalaré el tipo de «pistas» que creo se deberían seguir si quisiéramos completar un esquema de ese tipo mediante el análisis «estadístico» o «simbólico». En cierto momento, Moody dice: «Mónica, si tuviera cincuenta dólares compraría un gran ataúd jugoso –¿qué? –así que, llévame a la cárcel». No hay duda de que un adjetivo tan inusual para «ataúd» justificaría nuestra atención. Parece que no nos dice nada; pero merece ser destacado como una «pista», como una sospecha que vagamente nos sitúa sobre la traza de algo que puede materializarse o no. Especialmente en vista del hecho de que, en un momento anterior, cuando el padre del chico le ha regalado el violín, otro personaje presente había insinuado: «Parece el ataúd de un niño»[1]. Otro personaje hace una intervención en la que se refiere sucesivamente a la mala situación del mundo, a la primavera, a la guerra, y en la que pregunta: «¿Dónde está Joe? ¿Le has dado ya el violín?» Como «primera aproximación», esta secuencia podría indicar o que estos temas tan dispares son «equivalentes» –todos son de manera lógica parte del mismo racimo– o complementarios entre sí.

Cuando profundizamos en la oposición combate-violín encontramos indicaciones para una «aproximación más profunda», ya que el combate entra,

por lógica, en el racimo de la guerra, mientras que el violín está en el racimo opuesto. Así, en este punto, los presentimientos comienzan a tomar forma como sigue: el violín, en sus relaciones con la casa (fue regalado al niño por su padre, para quien los planes de ser boxeador son una traición, y Joe dice: «¡Tú no comprendes lo que significa sentarse aquí y ver cómo pasan los meses como si fueran un segundo! ¿Crees que eso es vida para un chico de mi edad? ¡Mañana es mi cumpleaños! ¡Quiero cambiar de vida! –una *vita nuova* en oposición con los ideales paterno»), este violín «enlaza» con la muerte de los niños, de la misma manera que enlaza con la continuidad de la vida desde la preadolescencia, una etapa de armonía en la que se prescinde de compañera sentimental.

Si queremos rastrear estas interrelaciones de la «economía psiquíca» del autor, podemos, mediante el auxilio estadístico, tomar prestada cierta ayuda de sus otras obras. El antagonismo entre violín y combate, por ejemplo, tiene un punto en común agonístico en el destino de la mano del chico, que se rompe en el combate, acabando también de este modo con su futuro como violinista. También podríamos examinar la obra nazi de Odets en busca de pistas, porque el tema de la mano destrozada también aparece allí.

Como en el caso del violín, gran parte de la acción de *Paradise Lost* tiene lugar al mismo tiempo que, fuera de la escena, está sonando la música. La correspondencia entre esta música y otros contenidos podría obtenerse mediante la búsqueda de alguna cualidad común de acción o de discurso que se extendiera a lo largo de todos los acontecimientos de la escena concurrentes con la ejecución musical que existe fuera de ella (incluyendo entradas o salidas de personajes, un tipo de ruptura que a menudo ofrece pistas significativas). De manera ideal, sin embargo, esta relación nos obligaría a buscar una «pontificación» explícita en Odets que nos liberara, mediante una recopilación objetiva, de la interpretación subjetiva, al tratar la música de piano de *Paradise Lost* como equivalente del violín en *Golden Boy.* (Como por ejemplo, si hubiera un personaje que se refiriera al piano como un «violín con teclas» o al violín como un «piano portátil», o que hablara de «juguetear con el piano»). Dejo este análisis inconcluso porque no es éste el momento para hacer un análisis exhaustivo de Odets, sino simplemente plantear las reglas generales que serían necesarias para llevarlo a cabo.

El «simbolismo» de una palabra consiste en el hecho de que nadie utiliza esa palabra únicamente en el sentido con que aparece en el diccionario. Y las sugerencias de un uso se revelan «por la compañía que lleva» en los enunciados de un hablante o un escritor determinados. El «combate» de Odets no es el de Joe Louis. Si se averiguaran todas las interrelaciones que se revelan por el racimo en el que una palabra tiene participación activa, el simbolismo se diluiría en una infinidad de datos. El atributo «simbólico» es como el título

de un capítulo; los datos son como los detalles que completan un capítulo. El título es una especie de «primera aproximación»; la expansión detallada, una especie de «aproximación más minuciosa».

NOTA

[1] Cuando alguien hace un regalo puede preguntarse qué «representa» ese regalo. ¿Qué llega del donante al receptor? ¿Qué relación puede establecerse entre ambos? O podemos expresarlo de esta forma: si el regalo tuviera que ir acompañado de un cumplido verbal, ¿cuál sería el más apropiado?

7. Niveles de la acción simbólica

Los diferentes niveles de la acción simbólica susceptibles de aparecer tras el análisis del poema como representación podrían ser clasificados atendiendo a los siguientes niveles:

1. Nivel corporal o biológico. Imágenes cinéticas. Actos simbólicos de agarrar, rechazar, comer, excretar, dormir, despertar (incluyendo el insomnio), los ritmos constantes y los irregulares (el paso regular y la confusión, del modo como el pensamiento vacilante se corresponde de alguna manera con los movimientos arrítmicos de un animal de laboratorio en un laberinto desconocido, mientras que el pensamiento decidido se corresponde con los movimientos meticulosamente coordinados de un animal que ha aprendido el funcionamiento del laberinto y actúa con toda libertad y sin titubeos).

También podríamos incluir aquí las imágenes sensoriales, donde los acontecimientos u objetos naturales son considerados como réplicas de sus estados mentales correspondientes. Así, no importa lo concretos y realistas que puedan llegar a ser los detalles de un libro; cuando son vistos en conjunto puede comprobarse que todos ellos «simbolizan» alguna cualidad global de la experiencia, como la plenitud, la decadencia, la sequía, la permanencia, el hielo, la estabilidad, etc. (Compárese el gusto medieval por la metáfora arquitectónica o por el árbol genealógico en la descendencia familiar, con el énfasis que se pone sobre la «América sobre ruedas» en *Las uvas de la ira.*)

Adviértase que, al emplear un «nivel de abstracción» como éste, podríamos agrupar sin demasiado problema obras tan diferentes en sus detalles concretos como «The Ancient Mariner», *La tierra baldía,* la trilogía de Dos Passos o *Las uvas de la ira.* Debe quedar claro, sin embargo, que esta forma de proceder es nula desde el punto de vista crítico si no se va más allá de la inclusión de obras diferentes en un *genus* común. Estamos obligados a proceder al análisis de las *differentiae.* Porque sería absurdo, al destacar las imágenes de la sequía comunes al poema de Eliot y a la novela de Steinbeck, llegar a la conclusión de que *Las uvas de la ira* no es más que una reescritura de *La tierra baldía*[1].

2. Nivel privado, íntimo, familiar. Relaciones con el padre, con la madre, con el médico, con la enfermera, con los amigos, etc. En la mención anterior al «árbol familiar» vemos cómo las imágenes sensoriales pueden solaparse en

este nivel. Los niveles no son, de hecho, más que conveniencias del discurso para propósitos analíticos, y el acontecimiento real de una obra de arte normalmente contiene una amalgama de todos ellos. Y dado que ambos, tanto el padre como el estado, pueden ser «autoridades», vemos cómo enseguida este nivel personal se funde en un tercero.

3. Nivel abstracto. Aquí nos desplazamos hacia la cuestión del papel que desempeñan los *distintivos* en la acción poética, en su uso por parte del poeta como formas de entrar a formar parte de un grupo. En ocasiones este tipo de acto simbólico es explícito, como ocurre hoy en día con la escuela «proletaria», donde la elección de un cierto tipo de héroe es en sí misma una clase de «voto literario», una forma de dejar clara la «postura» de cada uno.

En ocasiones, este ingrediente *«Bundschuch»* del arte sólo aparece de manera *implícita*, como ocurre en las formas estilísticas que utiliza Pope para entrar a formar parte de una nueva clase adinerada deseosa de «corrección». Su pulcro pareado le sirve estilísticamente para que todo «esté en su lugar», tal y como desea esta nueva clase; su poesía es quizá el «manual de buenas maneras» más delicado que jamás se haya escrito. Es una especie de «paisaje cultivado de la mente»; y en la obra de Edgar Johnson *One Mighty Torrent* encontramos un retrato casi asombroso del cambio en la adscripción simbólica que tuvo lugar cuando los hombres cambian su hábil manera de sentarse en el techo por el romántico susurro del techo: del paisaje cultivado de la mente a unas imágenes de riscos, abismos, volcanes, terremotos, cataratas, vistas vertiginosas, sacudidas y cataclismos[2].

Aquí encontramos una proclamación y una formación de la identidad de carácter simbólico –aunque de nuevo es importante destacar que el movimiento romántico tendía en gran medida a concebir la identidad humana en términos no sociales y puramente naturalistas, especializándose en tales imágenes objetivas cuando cualitativamente corresponderían más directamente a estados subjetivos. Fue «neoprimitivista» en las nociones de rol, o identidad, en contra del marcado énfasis que Pope pone en las clasificaciones del estatus social.

La *formación* de roles, sin embargo, implica, en su desarrollo, una *transformación* de roles. Incluso si uno adquiriera simbólicamente un rol haciéndose uno mismo «de manera cuidadosa y eficaz», debe desprenderse de algunos elementos que son irrelevantes para su objetivo (elementos que son «impuros» en el sentido que la química da a esta palabra). Por eso vemos, en el análisis estructural del acto simbólico, no sólo la cuestión de «qué equivale a qué», sino también la cuestión de «desde qué hacia qué». Y detectamos, bajo diversos disfraces, el abandono de un viejo yo por medio de suicidios, parricidios o infanticidios de carácter simbólico.

Los psicólogos, especialmente Otto Rank, han caracterizado esta manifestación artística como el resultado de un «deseo de morir», aunque yo creo que esta interpretación no es suficientemente «dialéctica». Veamos con mayor

detenimiento los ejemplos poéticos de ese «deseo de morir» y comprobaremos que el asesinato simbólico de un viejo yo se complementa con la aparición de un nuevo yo. De hecho, incluso aunque todas las acciones y personas de la trama condujeran a un hundimiento, encontraríamos una afirmación de la identidad en el acto constructivo del poema mismo. Aun más, considero que el suicidio en la vida real es el acto de renacimiento reducido a su forma más simple y limitada (su locución verbal menos compleja).

Independientemente de lo que pueda sentirse acerca de esta cuestión, el acto de voluntad en la organización poética justifica nuestra pretensión de que un suicidio *simbólico* (en la página) es una *afirmación*, la *construcción* de un rol y no el mero abandono de uno mismo a la desintegración de todos los roles. Es cierto que el rol que se construye de esta manera puede, desde el punto de vista social, no ser sano –y gran parte del arte contemporáneo–, al introducir en el acto de construcción poética en sí misma una estética de la desintegración sin compensarla con una estética de la reintegración, se aproxima –incluso en el poema– a un «puro» suicidio. Más exactamente, se aproxima *más cerca* que en la mayoría de las manifestaciones artísticas del pasado; pero hay todavía un apreciable margen de diferencia inherente al acto mismo de creación. Implícita en la organización poética *per se* existe la afirmación de una identidad.

NOTAS

[1] Las imágenes cinéticas son, probablemente, más activas, mientras que las imágenes sensoriales (= «impresiones») son más pasivas. Al menos, las últimas han ganado fuerza bajo las condiciones sedentarias modernas, y su porcentaje desciende sobremanera en las canciones de trabajo y en las canciones de los que van marchando en un desfile.

[2] Pensemos en el matrimonio formado por Joseph y Josephine, una pareja enzarzada en una disputa caricaturesca. Josephine, enojada, agarra un plato y lo estrella contra el suelo. Cabe la posibilidad de que este gesto calme a Joseph. Puede decir: «vamos, esto ya ha ido demasiado lejos. Intentemos calmarnos y hablar de ello». Al hacer esto, estaría hablando por boca de Pope o de las normas establecidas por Pope. Pero también podría suceder que Joseph respondiera de una manera bastante diferente, «rebasando» las viejas normas y tomando una docena de platos mientras murmura entre dientes: «¡Así que esas tenemos! ¡Romper platos! Muy bien, vamos a jugar los dos», y hace añicos la docena de platos. Aquí Joseph estaría hablando con la voz del Romanticismo. Cambiaría las reglas y consumaría la tentación cayendo en ella con estrépito. Se obligaría a sí mismo y a Josephine a un viaje por la intransigencia «sin retorno», en el que la réplica de Josephine consistiría en destrozarlo todo de una manera aún más fiera. Y él, en su turno, debería superarla y así sucesivamente en una espiral sin fin.

8. Aspecto del chivo expiatorio en la reidentificación

Dado que la transformación simbólica implica un cambio externo, podemos esperar que aparezca en la obra alguna variante del asesinato. (Considero la acusación, la injuria, el deseo de venganza contra un «villano», etc. como aspectos atenuados de la misma función.) De esta forma llegamos al «chivo expiatorio», el «representante» o «depositario» de ciertas maldades no deseadas, el animal sagrado sobre cuya espalda se coloca de manera ritual la pesada carga de estas maldades. Se transforma en algo «carismático» (si se nos permite la incongruencia de extender esta palabra más allá de la categoría de «lo benigno» hasta la categoría de «lo maligno»). Hemos entrado, así, en el dominio de la tragedia, de la sátira, y sería oportuno recordar que mientras en las sociedades primitivas la función purificadora podía ser delegada ritualmente en un animal, cuando las sociedades se desarrollaron en complejidad y sofisticación, la tendencia fue la de dotar al animal objeto del sacrificio de coordenadas sociales, de tal manera que el chivo fue reemplazado por el «Rey sacrificial».

Obviamente este depositario delegado para el papel del sacrificio debe ser «merecedor» de ese sacrificio. Podemos repasar algunas estrategias fundamentales que pueden llevarle a tal consideración:

1. Puede hacerse acreedor del hecho por cuestiones legales, por ejemplo convirtiéndolo en alguien que comete una ofensa contra la justicia legal o moral, de tal manera que «merezca» lo que le ocurre.
2. Podemos convertirlo en acreedor haciendo que llegue al sacrificio de manera fatalista, como cuando apuntamos las flechas del argumento para que el público llegue a pensar de él que es un hombre marcado y que se prepare para renunciar a él. Presagios, augurios, señales meteorológicas y profecías han sido utilizados con asiduidad para estos propósitos, aunque la transición al sacrificio puede emplear a menudo una mezcla de este segundo tipo de merecimientos con los primeros, como cuando los dramaturgos griegos reforzaban las actuaciones fatalistas con un defecto personal, *hybris*, arrogancia punible, el orgullo que precede a la caída.
3. Se le puede hacer acreedor mediante una sutil forma de justicia poética, haciendo que el depositario sacrificial sea «demasiado bueno para este mundo», de tal manera que cuanto *más alto* sea su valor, *más perfecto* será el

sacrificio, como en el caso de Cristo y en sus variantes profanas, el pequeño Hanno Buddenbrooks, cuya excepcional sensibilidad para la música le hace merecedor de ser sacrificado por ella.

De hecho, cuando pensamos en el depositario sacrificial desde este punto de vista, encontramos una explicación mucho más compasiva del complejo de Edipo que la que se da normalmente en la doctrina psicoanalítica. De este modo, no tendríamos que considerar el sueño infantil de la muerte del padre como una simple simbolización del deseo del niño de que su padre desaparezca por considerarlo un rival en el afecto. En muchos casos tal sueño podría muy bien simbolizar algún *temor a una calamidad propia* por parte del niño, mientras que éste, en su sueño, pone el peso de su miedo sobre el padre protector, cuyos hombros son más capaces de soportarlo (por supuesto, siempre que previamente se haya identificado al padre con ese papel protector). Las rivalidades también pueden entrar en escena, para reforzar esta solución con elementos «legalistas» o «racionalizados», sin que sea por eso el ingrediente exclusivo en la receta de esta motivación.

Debemos destacar también que un cambio de identidad, *para que sea completo desde el punto de vista de la familia*, exigiría algo tan drástico como *el exterminio completo del linaje propio.* Un renacimiento total exigiría un cambio de *sustancia*; y en la esfera coincidente del linaje familiar y causal (»«como el padre es el hijo» y la «falacia genética» de evaluar una cosa en términos de su ascendencia causal) un trabajo exhaustivo de renacimiento simbólico requeriría la revisión del pasado ancestral propio de cada uno, del mismo modo que los místicos mantenían que en el proceso de transformación completa uno puede no sólo alterar el curso del futuro sino que puede incluso rehacer el pasado (la mayor crudeza en actos de este tipo sería la revisión del pasado que encontramos en la historiografía oficial nazi). Por consiguiente, desde este punto de vista, podríamos interpretar el parricidio simbólico simplemente como una extensión del suicidio simbólico, una forma más meticulosa de destruir toda huella de la sustancia de la antigua identidad de cada uno; aunque como hemos dicho anteriormente, este suicidio simbólico en sí mismo no sería sino *un* paso en un proceso que no se culmina hasta que la sustancia de la identidad abandonada no ha sido reemplazada por la nueva sustancia de una nueva identidad. Cuando Hitler defiende para sí mismo una «circulación sanguínea» distinta de la de los patriarcas judíos está haciendo una transubstanciación de este tipo, mientras que una variante social atenuada de reidentificación puede verse en la adopción legal de un nuevo nombre familiar, en los pseudónimos, en los *noms de plume*, en los nombres secretos de una logia, etc.

Aplicando un esquema de este tipo a la interpretación del incesto simbólico en gran parte de la literatura moderna, tendríamos razones para disentir de una perspectiva que únicamente lo considerara como la simbolización de un deseo incestuoso. Algunas veces puede que sea sólo eso, pero hasta el

momento en que tal interpretación no se vea reforzada por otros muchos aspectos de las imágenes del argumento, mejor haríamos en esperar una posibilidad completamente diferente: que el incesto simbólico a menudo no sea sino un modo indirecto de autodedicación, de independencia narcisista, muy razonable en el final decadente del individualismo, donde el poeta sólo está expresando a través de las imágenes sexuales un modelo de pensamiento que podríamos simplemente llamar «comunión con el yo», y que da a este estado mental un cuerpo material concreto en las imágenes de cohabitación sexual con alguien «de la misma sustancia» que el yo.

Una explicación de este tipo parece aplicable con garantías a las obras del O'Neill anterior a su regreso a la estructura colectiva de la Iglesia Católica. En sus obras más tempranas, cuando era un católico *renegado*, simbolizaba estados mentales tangenciales, individualistas sin hogar que se habían «liberado» y que en la inmadurez de su libertad estaban habitualmente dominados por el satanismo (el personaje que reza a Dinamo en la obra del mismo nombre, por ejemplo, lo que hace es rendir pleitesía al diablo católico, renovado de manera material). En *Marco Millions* hay un regreso a casa, pero es un regreso escéptico y brutal porque no es la casa apropiada. En *Mourning Becomes Electra* podemos ver con mayor claridad las formas en las que el incesto simbólico se funde con la autodedicación, mientras Lavinia al final arroja las flores y cierra las contraventanas, dramatización meticulosa de un giro hacia lo íntimo. En *The Hairy Ape* se observa esta cualidad narcisista, sin las complicaciones indirectas del incesto simbólico, cuando Yank, un individuo solitario y pendenciero, al enfrentarse con el Mono Peludo (su *alter ego*, que no es otra cosa que un reflejo apenas conseguido de sí mismo) proclama la identificación entre la sustancia de uno y de otro («¿No somos los dos miembros del mismo grupo, los monos peludos?), le da al Mono el «saludo secreto» («Vamos, Hermano... Choca, es el saludo secreto de nuestra orden»), después de lo cual el Mono le abraza («Eh, no te he dicho que me besaras») y en ese abrazo Yank muere. (Aquí podríamos tratar de aclarar esta muerte con unas palabras que Cleanth Brooks escribió en su artículo «Three Revolutions in Poetry», publicado en otoño de 1935 en *The Southern Review:* «Él [F. C. Prescott] demuestra cómo el verbo "morir" se utilizaba en el siglo XVII con el sentido de "experimentar la consumación del acto sexual"». La estructura argumental de *The Hairy Ape* ofrece razones para creer que O'Neill está trazando una ambigüedad similar, aunque aparentemente sin ninguna intención de tomar prestado el uso que tenía en el siglo XVII, o probablemente sin ningún conocimiento del mismo, pero llegando a él mediante el mismo proceso asociativo, relacionando los acontecimientos físicos y mentales a través de los que surge originalmente el juego de palabras.

El tema del incesto aparece también en la reciente obra de Joyce *Finnegans Wake.* Y también aquí querría interpretarlo no en su valor evidente sino como un modelo narcisista dramatizado mediante el léxico utilizado en las imágenes

sexuales. Y me lleva a situar esta interpretación sobre las imágenes el hecho de que es el soporte sobre el que se sustenta toda la naturaleza de la estética de Joyce. El lenguaje es en su sustancia, la más pública, la más colectiva de todas las cosas. Pero a pesar de ello, Joyce ha intentado metódicamente crear un lenguaje propio, un lenguaje que supusiera –hasta donde fuera posible– una réplica exacta de la dedicación hacia lo interior. Su *médium* es de una sustancia similar a la de él mismo, y con este *médium* se comunica, dedicando su vida al estudio de su interior. De ahí que la naturaleza de sus esfuerzos nos aconsejaría buscar esa unión entre esas sustancias idénticas tal y como aparecerían perfectamente mostradas en las imágenes del incesto. Joyce parece haber dado el último paso en la perfección química, mediante la simbolización del incesto homosexual, consiguiendo así la identidad de la sustancia su simetría final[1].

Vamos ahora a aplicar de otra manera esta misma estrategia general de motivación (i.e., interpretar lo maligno como una formulación inferior de lo benigno en vez de interpretar lo benigno como lo maligno engañosamente renovado). Podríamos destacar que los elementos del proceso de chivo expiatorio parecen ser variantes de una respuesta esencialmente *compasiva*. Tengo en mente el sentido de *consubstanciabilidad familiar* mediante la cual los padres obtienen una gratificación personal cuando sienten el placer de su hijo en el momento en que este recibe un juguete o cuando disfruta con algún acontecimiento. El niño está *fuera* de ellos pero al mismo tiempo *es* de ellos, de tal manera que el placer de la identificación no podría ser considerado con propiedad ni completamente propio ni completamente ajeno. Su acto es tanto una *donación* como una *apropiación*. Es una donación *desde* ellos, cualquiera que sean las satisfacciones *para* ellos. De manera similar, la delegación de la carga propia en el depositario sacrificial del chivo expiatorio es una donación, una socialización, pero la socialización de una pérdida, una transferencia de algo profundamente interno, una parte de uno mismo entregada de todo corazón -y quizás en esta relación con la consustancialidad obtiene más de la actitud del niño hacia los padres que de la actitud de los padres hacia el niño. Delega la carga propia en un portador externo, pero, con todo, el receptor de esta carga es consustancial con el donante, una pontificación que es ideada (donde el chivo expiatorio es el «mal padre») mediante una atribución objetiva de los propios vicios o tentaciones al depositario en quien se delega. Paradójicamente, un *ritual explícito* de una transferencia de este tipo puede ser a menudo la mejor forma de proteger al individuo de los engaños de esta objetividad pseudocientífica. Porque en el ritual explícito el depositario es *nombrado ceremonialmente*, pero en sus variantes pseudocientíficas encubiertas, en las que los vicios propios son simplemente «proyectados» sobre el chivo expiatorio y considerados literalmente como un atributo objetivo, absoluto, no funcional e intrínseco del chivo expiatorio (un «hecho científico» acerca de la «naturaleza real» del chivo expiatorio), hay menos motivos para quitarle

importancia. Se considera que un chivo expiatorio ritual *tiene*, y al mismo tiempo *no tiene*, el carácter ceremonialmente delegado en él; pero un chivo expiatorio pseudocientífico, creado por «proyección» sin una declaración del proceso, es considerado pura y simplemente como *si tuviera* el carácter asignado. Podemos quitar importancia al chivo expiatorio ritual al saber que hay un elemento de farsa en el proceso de transferencia; pero la proyección pseudocientífica no conlleva ninguna rebaja de la importancia; se entiende que el chivo expiatorio posee intrínsecamente las cualidades que le asignamos.

NOTA

[1] Esta teoría podría arrojar cierta luz sobre la exogamia que se produce entre algunas tribus primitivas, una práctica que está acompañada de ciertos conceptos relativos al incesto que parecen un tanto arbitrarios a la luz de nuestra cultura. El salvaje considera incestuosa toda cohabitación con cualquiera que comparta su tótem, aunque no haya por medio ninguna relación de sangre. Es casi como si consideráramos incestuosa la cohabitación de un hombre y una mujer que pertenecieran a la misma iglesia, logia o partido político. Aun más, en las tribus primitivas el individuo establece una relación muy estrecha entre él y todos los miembros del clan que comparten el mismo tótem. Todo el clan es «consubstancial». De ahí que sólo pueda «evitarse a sí mismo» copulando sólo con quien sea parte de una sustancia totémica diferente. La unión sexual con un miembro de su propio tótem sería una «cohabitación o comunión con uno mismo». Sin embargo, esta teoría no se ofrece como alternativa a las explicaciones económicas de la exogamia, sino como una teoría acerca de los procesos psicológicos que conviven con los económicos y del mismo modo con el período de esclavitud que acompaña al matrimonio dentro de otro clan. Este tipo de matrimonio exigiría un cambio de identidad, de ahí los elementos de regresión y culpa que acompañan al renacimiento simbólico. Y el período de esclavitud, explicable económicamente como una forma de compra, actuaría psicológicamente como una redención simbólica de la culpa.

9. El sacrificio y el asesinato

Debemos destacar también una importante ambigüedad según la cual el chivo expiatorio funciona como estrategia «supurante» (que saca la maldad «a la superficie»). Me refiero concretamente a la ambigüedad entre sacrificio y asesinato. En el sacrificio hay asesinato y en el asesinato hay un sacrificio. Pero se puede recalcar una de las dos partes de este binomio como la «esencia» de las dos. Hemingway, por ejemplo, destaca el *asesinato* en el papel purificador desempeñado por el animal sacrificial, frente al énfasis que se pone sobre el *sacrificio* en la historia de Cristo. Tanto en Hemingway como en Malraux encontramos el asesinato como acto que da como resultado una visión purificada. (Podemos percibir la distinción mediante el contraste entre el asesinato que se da en las primeras páginas de *La condición humana* y el asesinato del tío en *Hamlet*, obra que gira en torno a *una larga y premeditada preparación del asesinato* con una visión que se deduce de la *iniciación* más que del *acto*. Tal vez *Macbeth* esté más cerca del énfasis contemporáneo, mientras que *Hamlet* estaría más próximo a los modos del liberalismo; de hecho, podríamos considerar a Hamlet como el «perfecto Cristo liberal» cuya agonía inauguró la época liberal.)

En el diseño de la crucifixión misma, encontramos a Cristo flanqueado por dos ladrones. ¿Debemos considerar esto como un mero ejemplo de lo que Trotsky llamaba una «amalgama» (i.e., una estratagema para transmitir tanto visual como dramáticamente: «El llamado Rey de los Judíos ha sido colocado al lado de aquellos que son inequívocamente unos criminales»)? ¿O no deberíamos, aunque hipotéticamente diéramos por hecho que ésta era la motivación de las autoridades locales que estaban detrás de la crucifixión, atribuir su permanencia a lo largo de cerca de dos mil años a un plan mucho más premeditado? Para mí, su diseño sugiere una caracterización de la bondad, siempre con la amenaza de la maldad al acecho (un esquema opuesto dramática o dialécticamente que «señala» la bondad por medio de la «polaridad»). Pero en nuestros modos actuales, encontramos a menudo el mismo esquema con las posiciones invertidas: en los «Cristos criminales» de las novelas de *gangsters* y de la novela negra, es la maldad lo que se muestra, con la promesa de bondad como esquema. Estos diferentes tipos de personajes de mala fama «mueren para que nosotros podamos vivir». Y el énfasis que Hemingway pone en el asesinato que está implícito en el sacrificio parece ser una variante de este

diseño contrario. Los toros de sacrificio y los animales salvajes mueren en nombre de aquél que los mata (muriendo para que él pueda *vivir más intensamente*)[1].

Entramos de lleno en el intrincado problema de la criminalidad en general tal y como se aplica a los mecanismos de la tragedia y de la purificación. Una tragedia no es profunda a menos que el autor *imagine* el crimen y, en la acción de imaginarlo, simbólicamente lo lleve a cabo. De la misma manera que, en tanto la audiencia participa en este acto de la imaginación, también participa en el delito. Así nos encontramos con lo que Mann llama «simpatía por el abismo», la sugerencia de Gide de que en el «no harás» hay un implícito «qué ocurriría si...», el salvajismo de Hopkins o la declaración de Goethe de que el poeta tiene la capacidad para todo tipo de crímenes. También percibimos esto mismo en la distinción entre «inocencia» y «virtud», siendo el último y más maduro de estos dos estados posible solamente por la existencia de la tentación.

Sin embargo, aunque podamos decir que el autor trágico, para escribir una tragedia ideal, debe encontrarse el crimen a medio hacer (o que ninguna obra sobre la crucifixión es completa a menos que el poeta y la audiencia asistan de manera vicaria al acto mismo de la crucifixión), esto está lejos de llevarnos a asegurar una interpretación psicoanalítica simplista que nos permita decir que el producto del poeta simplemente «sublima» su criminalidad mediante un subterfugio estético. He notado consternación en el rostro de la gente, por ejemplo, cuando he sugerido que en las obras de Mann están todos los errores a los que son propensos los nazis. El comentario no es sino una preparación para una importante revisión que puede expresarse así: *Él los contiene todos, pero los coloca dentro de un marco más amplio, y una vez enmarcados de esta forma, actúan de una manera completamente diferente a como actuarían si hubieran sido «eficazmente» aislados en su «pureza»*. Forman parte de una configuración más amplia, y su función en esta configuración global no es en modo alguno la misma función que tendrían si no hubieran sido utilizados de esa forma[2].

Obviamente, el crimen vicario exige formas vicarias de expiación. William Troy ha llamado la atención sobre el hecho de que, en el caso de Lawrence, el límite se sitúa en el ofrecimiento del poeta de sí mismo como víctima, como rey-dios sacrificial (lo cual es más plausible desde el punto de vista de la eficacia que desde el de la modestia). He oído a un escritor apuntar una postura estética que es de alguna manera similar; su objetivo, me dijo, es experimentar una gran inquietud en los esfuerzos de la composición, que los lectores puedan ser confortados en la lectura.

Otra posible variante puede verse en las abundantes estrategias del satanismo de la línea «byroniana» que emerge en Milton, y que se transmite a través de Coleridge, Poe, Baudelaire, Rimbaud y Gide (y en la que podríamos incluir a novelistas como Stendhal y Dostoievski). Quizá su forma más pura

aparece en la antigua herejía de los Iscariotes, que mantenía que es Judas, y no Cristo, quien debería ser nuestro objeto principal de veneración; porque si se ha concedido al género humano la posibilidad de la redención mediante el sacrificio de Cristo, fue el acto de la traición de Judas el que produjo este sacrificio; y Cristo ahora está con el Padre mientras que Judas, por el papel que desempeñó en la redención humana, se condenó a sí mismo a pudrirse en el infierno eterno. La escrupulosidad ingenuamente perversa de Gide nos ha ofrecido algunas de las variantes más interesantes sobre este tema, que culminan en la gran simpatía que sentía hacia los *fils naturel* como el modelo ideal (el hombre marcado por la culpa, como Lafcadio, cuya filiación paterna es incierta pero cuya madre convivió en términos asombrosamente íntimos con un número increíblemente amplio de «tíos» –precisamente el rol familiar que los isabelinos, con su acendrado sentido de identidad feudal, seleccionarían para el papel de sus «villanos»).

Tal vez el modo más normal de expiación sea el de la socialización (la «socialización de las pérdidas»). Así, la iglesia basó la noción de fraternidad sobre el concepto de pecado original, la base fundacional de una cofradía de la culpa (con expresiones del tipo «la aflicción gusta de la compañía», «estar todos en el mismo barco» o «hagamos todos lo mismo» sugieren las bases motivacionales en este caso). Y el patriota puede matar por su país, siendo su acción perdonada por la justicia de servir a su grupo. No veo cómo podemos aceptar o rechazar de manera categórica la estrategia de expiación mediante la socialización de las pérdidas. En tejidos sociales concretos muy diferentes entre sí existen modos diversos de esta socialización, con diferentes grados de precisión y de límite. El *gangster* que mata a un informador para proteger a su banda (i.e. por *lealtad*) encarna esta estrategia tan fielmente como lo haría el libertador revolucionario del tipo Washington o Lenin. De modo que la estrategia no puede ser aprobada o condenada de manera categórica, sino que exigiría su lugar en la escala social o *jerarquía* de tales estrategias[3].

NOTAS

[1] En mi libro *Attitudes toward History* he propuesto una distinción entre tragedia «faccional» y tragedia «universal» que se sustenta en el recurso del chivo expiatorio tal y como se emplea en un escenario *politizado*. Al comparar y contrastar la temprana tragedia «universal» de Mann *Muerte en Venecia* con su posterior tragedia faccional *Mario y el mago* (donde la culpa no es la de «todos los hombres» sino que queda relegada al enemigo fascista), intenté demostrar que la obra posterior es una reescritura de la primera. En Esquilo parece que encontramos este orden pero al contrario. Es en una obra anterior, *Los persas*, donde encontramos tragedia «faccional»: el pecado de *hybris* se atribuye a Jerjes, el representante real del enemigo político). Más tarde el crimen es trasladado de un escenario politizado a uno universalizado, convirtiéndose en la tentación de todos los hombres.

Un crítico ha utilizado recientemente un modo similar de análisis en un polémico artículo sobre Hemingway. En él, destaca que el Hemingway de la caza y de las corridas de toros parti-

cipaba en las desgracias del objeto del sacrificio, mientras que en su modelo posterior político el enemigo fascista asume el rol de la presa o víctima y el autor se enfrenta con ellos desde fuera, de manera completamente antagónica. Mediante este enfoque, la posición política pasa a interpretarse como una mera «racionalización» de la crueldad, una apariencia de propósito social que encubre de una manera más «justificada» los mismos impulsos sádicos. Todo el problema del chivo expiatorio no está plenemente desarrollado si se limita a una cuestión de finalidad polémica o vengativa. Al menos, no hasta que el crítico haya planteado y resuelto de manera explícita una explicación alternativa que podría decir: el autor tenía motivos perfectamente racionales cuando decidió ofrecer sus servicios a la causa del legítimo gobierno de la República, pero en el proceso de elaboración de un acto poético que simbolizara este alistamiento, necesariamente se inspiró en métodos que había desarrollado en el pasado. La selección del fascista como chivo expiatorio enemigo no sería, según esta interpretación, «racionalizada» (en el sentido psicoanalítico del término) sino *racional*. Esto es, el fascista era, en el sentido más objetivo del término, un enemigo.

El asunto es aún más complicado en el ámbito religioso por el hecho de que aunque aparentemente el énfasis sobre el sacrificio parece superior al énfasis sobre el asesinato, en la dialéctica de las situaciones concretas aparecen importantes cuestiones en lo relativo a los *distintivos*. La historia y la antropología nos proporcionan numerosos ejemplos en los que una clase sacerdotal ha explotado el método más válido con propósitos malignos (imbricándose de modo consciente o inconsciente con estructuras de propiedad y con privilegios especiales con los que nada tiene que ver, con lo que en la práctica su función se convierte en lo contrario de una función religiosa). El resultado es una alienación y una angustia que puede conducir, por las simplificaciones de la presión dialéctica, a la adopción de un contramétodo que diría, con palabras de uno de los primeros relatos de Virginia Woolf: «Tú vas por aquí; yo voy por allí.» Cuando el Diablo cita la escritura, los poetas tratan de evitar la ambigüedad mediante una Misa Negra (si B ha reemplazado a A, ellos harían sus correcciones haciendo que A sustituya a B).

[2] Hay, sin embargo, un modelo en la obra de Mann que ha de darle problemas si continúa con el relato de Joseph. Me refiero a su ironía, que se manifiesta más claramente en su relato anterior «Tonio Kröger». Este relato está construido alrededor de una rotunda antítesis entre el «burgués» y el «bohemio» en la que Tonio Kröger siempre muestra sus simpatías hacia la posición en la que no está. Cuando se encuentra entre los burgueses piensa ansiosamente en Bohemia; cuando está entre los bohemios su nostalgia le lleva a querer estar con los burgueses.

Aplicando esta ambigüedad irónica a la situación de Mann estamos obligados a sospechar un predicado de este tipo: es más probable que Mann hubiera continuado el relato de Joseph desde un punto de vista anti-nazi si hubiera permanecido en Alemania que en su situación que, como exilio le predisponía hacia una mayor medida de interpretación desde el punto de vista nazi, i.e., con un énfasis antisemita.

Sea cual sea el método de Mann como escritor de ficción, sabemos que como ciudadano, como crítico, como autor de folletos políticos, es totalmente liberal en su actitud hacia el antisemitismo. De ahí que daría la impresión de que tiene una elección entre dejar inconcluso el relato de Joseph o alterar radicalmente su modo habitual de ironía a estas alturas de su existencia (porque es impensable que consintiera continuar la historia desde una perspectiva nazi). Por cierto que desde que comencé a pensar en este problema de estrategia me han comentado que Mann le ha dedicado una obra a «Bruder Hitler» (que sería traducible, en nuestro planteamiento presente, como «consustancial Hitler·»). Yo no he visto esa obra y puede que el rumor sea inexacto, pero el rumor dice que está escrita en un estilo de amistosa zalamería. Si es éste el caso, me parecería un intento por parte de Mann de mantener su modelo primigenio pero modificándolo por exigencias de su situación presente. Otra respuesta puede destacarse en *The Beloved Returns*, un tema políticamente ambiguo en el que la relación amorosa de Goethe puede ser compartida tanto por nazis como por anti-nazis.

[3] En Schumann podemos encontrar una variante de esta estrategia socializadora en la ficcionalización que lleva a cabo de un Bund, el *Davidsbündler*, que se une a él contra los filisteos. Aquí socializa su sentido de persecución mediante la noción de una unión imaginaria contra un enemigo común. Más tarde, en medio del agotamiento nervioso, se sumió en la obsesión de una inexorable nota musical que le persigue como un tábano, sin cesar nunca su enérgica unidad (del mismo modo que la sílaba AUM es sentida por el místico como aquello que resume toda la existencia en una unidad benigna, aquí tenemos un equivalente maligno que concentra toda la maldad en un único recipiente de sonido). En su angustia, entra en la autodestrucción, siendo su propia desintegración la única «solución» para una integración tan perfecta por parte del «enemigo».

Las teorías místicas sobre la comunión inmediata entre el Uno como microcosmos y el Universo como macrocosmos (entre el Uno como universo *in parvo* y el Universo como el Uno expandido) pueden conducir a otra variante de la maldad en la estrategia de socialización. Donde esta comunión es *directa* (i.e, sentida como si existiera sin la intervención de instituciones o de otras personas) podemos conseguir, mediante la fusión de sujeto y objeto, una fusión de los dos «secretos», el secreto del Yo indecible y el Enigma del Universo. Aquí el depositario del secreto privado se relaciona con el depositario del secreto universal. Por eso, al ser concebido el Universo tras la analogía del Yo privado, y estando el secreto privado cargado de culpa, el Universo mismo puede hallarse cargado de culpa.

10. La ofensa encubierta

Existen muchas profundidades que deben ser sondeadas para sacar a la luz una observación consciente de las numerosas formas de criminalidad ocultas bajo la superficie del arte (criminalidad, insisto, que no es, en las obras maduras, simplemente una tendencia criminal reprimida por normas sociales y satisfecha por un subterfugio estético, sino que es en realidad *transformada, transcendida, transubstanciada* mediante su incorporación en un contexto de acción simbólica más amplio). En ocasiones me parece detectarlo en el lenguaje que existe detrás de un determinado tipo inconsciente de juegos de palabras, particularmente en aquellos en los que un autor puede proporcionar palabras más directas que las que usa pero donde encuentra resistencias internas y externas para usarlas. Trataré de explicarlo con el siguiente ejemplo.

Pensemos en el uso que Hopkins hace en sus obras de la *apofonía*, esto es, el mantenimiento de una estructura consonántica fija con una variación de las vocales (la *apofonía* hace referencia en gramática a transformaciones del tipo «sing, sang, sung», donde el cambio de vocal en una estructura consonántica permanente supone un cambio de función gramatical que afecta al significado global). Existe también un pasaje destacado en *Table Talk* de Coleridge, donde dice que las consonantes son «el armazón de la palabra», y cita un ejemplo de taquigrafía simple comprensible sin vocales: «Gd crtd th hvn nd th rth»[1]. Para nuestro propósito podemos también tomar prestada una referencia de *The American Language*, en su sección de «Palabras prohibidas», donde Mencken recoge el recurso utilizado en Hollywood para pronunciar las «palabras de cuatro letras» de manera eufemística «cambiando la vocal de cada una de ellas por una *e* y posteriormente intercalando una *r* detrás de ella», una alquimia fonética según la cual, por ejemplo, «nuts» se convierte en «nerts»[2]. Resulta difícil explicar este punto porque el pudor nos empuja a emplear circunloquios en lugar de ejemplos directos, pero se puede detectar el tipo de juegos de palabras que tenemos en mente observando un pasaje de *The Hairy Ape* en el que el personaje de Yank está rememorando la lujuria desatada que siente por Mildred y exclama: «I'll fix her»[3]. Alterando la vocal como experimento por medio de la *apofonía*, con un poco de paciencia y sin un pasado demasiado inocente, podríamos acercarnos a una forma socialmente prohibida que expresa perfectamente la actitud del personaje, «Yank», que había derribado a la chica con la pala.

Permítanme, sin embargo, ilustrar el tema mediante un subterfugio elaborado y complejo. Imaginemos que existe la palabra «hivn», vocablo de cuatro letras socialmente prohibido. Mediante el recurso eufemístico de Hollywood, ésta podría ser reciclada con inmunidad como «hervn». Pero un escritor podría dar un paso más en este subterfugio, mediante un juego de palabras con apofonía, y que cuando en sus actitudes él quisiera decir «You are a very hivn» podría estar en realidad diciendo, grabándolo sobre su fachada lingüística, algo así como «You are heavenly?»[4].

La posibilidad de tal juego de palabras oculto, pero en el que el juego no se basa en una equivalencia fonética, puede vislumbrarse en el pasaje de la bendición de las serpientes en «The Ancient Mariner». Si los objetos de este acto revelan esta ambigüedad, ¿no podríamos buscar una ambigüedad equivalente en el acto mismo? Esto es, ¿puede uno tener un objeto ambiguo de un verbo sin tener una ambigüedad equivalente en el verbo mismo? O bien, ¿podría un acto de bendición ser no sólo el acto que está expresando directamente, sino contener además un ingrediente por el cual la bendición fuera algo completamente diferente de una bendición? Esta posibilidad gana en precisión cuando en «Remorse», Ordonio, el depositario de lo maligno, le dice a Álvaro, el depositario de la bondad: «Maldíceme con misericordia». Siguiendo este esquema, si «misericordia» equivale a «maldición», ¿no podría «bendecir» ser equivalente de «acusar?»[5]. Una plegaria no es más que una estrategia para cubrir la distancia que existe entre lo deseado y lo poseído. Por eso, una autorización devota implica que lo autorizado por la plegaria es autorizado irreflexivamente porque *no* es de la esencia que devotamente se le atribuye. Se *delega* una nueva esencia en ella; es ordenada de manera ritual como miembro de un nuevo racimo porque por su propia naturaleza no pertenece a ella. Por tanto, en el acto de ordenación está implícito el reconocimiento de su tendencia a «caer» del rol que tenía asignado. Si la droga en Coleridge fuera un ingrediente importante de lo maligno, «bendecido» de esta forma, podríamos muy bien explicar la ambigüedad de la «bendición». Porque por muy completa que pudiera ser la redención *ritual*, el hecho, en su identidad material, mantendría toda la perversidad de sus efectos.

Sin embargo, existen dos clases de «lo indecible», lo indecible bueno y lo indecible malo, con un espacio ambiguo que posee algo de ambos. Podemos recordar la amplia base documental que, sobre este tema, encontramos en *The Golden Bough* de Frazer, que ilustra los diferentes subterfugios lingüísticos usados por los salvajes para evitar pronunciar el nombre de los reyes, de determinados parientes socialmente superiores y de los muertos. Con frecuencia este modelo de circunloquio es seguido de un modo tan rígido que, por ejemplo, si el fallecido lleva el nombre de algún objeto natural, la tribu debe dar un nuevo nombre a ese objeto, con el resultado de que la lengua de la tribu está continuamente en transformación, con un porcentaje de neologismos mucho más alto que el que encontramos en el léxico evolucionado de Occi-

dente, donde se ha hecho necesario inventar nuevas palabras para nombrar los numerosos objetos, procesos y relaciones nuevos que surgen de la revolución industrial. Frazer señala también que no eran solamente las palabras *idénticas* las que debían ser evitadas, sino palabras fonéticamente *parecidas* o palabras en las que el nombre apareciera como componente de las mismas (sería el caso que se produciría si el rey o el fallecido se llamaran «cat» y se desechara la palabra «con*cat*enation»).

La palabra latina *sacer*, no lo olvidemos, no correspondía simplemente a nuestra palabra «sagrado». El criminal era *sagrado* (una ambigüedad que se mantuvo al menos en el léxico de los procesos judiciales –si bien no en el uso lingüístico común–, como queda probado en el «derecho de asilo en lo sagrado», según el cual un fugitivo de la ley no podía ser importunado mientras estuviera bajo la protección del recinto sagrado, o quizá en el diseño de la Crucifixión, donde encontramos a Cristo flanqueado de dos ladrones). *Sacer* podría traducirse con mayor precisión como «intocable», ya que lo sumamente bueno, lo sumamente malo y lo sumamente poderoso son igualmente «intocables».

Para una mejor comprensión podríamos poner el ejemplo de nuestra palabra «energía», porque «energía» sugiere el motivo que hay detrás de la «intocabilidad» misma y contiene la misma ambigüedad, como en las energías de la electricidad, que son «buenas» cuando están canalizadas apropiadamente pero que son «dañinas» si uno no se preocupa de evitar entrar en contacto con ellas. La energía es ambivalente, aunque hemos visto en los últimos años intentos filosóficos de proclamar al mismo tiempo la bondad absoluta y la maldad absoluta como «esencia» de esa energía. El instrumentalismo de Dewey, que relaciona la tecnología con «lo bueno» (según el silogismo: 1) la tecnología es inteligente; y 2) la inteligencia es «algo bueno»), ilustra el primer tipo de esencialización; recientemente Russel parece haberse comprometido con la esencialización opuesta. El tema de la fascinación en los «Mistery Poems» de Coleridge es el de una energía ambivalente. Nos ofrece un léxico poético que va de la profunda fascinación «buena» a la profunda fascinación «mala».

El nombre de Jehová era «impronunciable» porque representaba el Poder Absoluto. En griego era llamado el «Tetragrammaton», que por una ingeniosa casualidad como juego de palabras, significa «palabra de cuatro letras». Y también encontramos una interesante variante de esta desviación verbal en *Bread and Wine* de Silone, donde un personaje se refiere siempre a Mussolini indirectamente como «Etc».

Freud nos ha ofrecido un estudio clásico sobre el juego de palabras «negativo» que incluye no sólo el juego verbal explícito sino el juego implícito, en el que el juego de palabras es representado por el sueño al igual que ocurre en los juegos con mímica. Se ha ocupado de las numerosas variantes del *lapsus linguae*, según el cual al dar a A el nombre de B estamos revelando que, para

nosotros, A es un representante de B. Yo diría que Freud ha sobrervalorado en esta analogía el elemento de «deseo reprimido». No siempre damos a A el nombre de B simplemente porque *queramos* que represente el rol que atribuimos a B; también podría ser que *temamos* que su persona esté en el mismo cesto que B. O, simplemente, puede que estemos plenamente convencidos de que su rol es el mismo que el de B (en aquellas situaciones en las que se produce igualdad de esencia, aunque sea verdad, no nos causaría ni placer ni dolor, como ocurriría si consideráramos a B como un alma pura y quisiéramos *implícitamente* llamar a A alma pura llamándole «erróneamente» B). Lo que estoy tratando de demostrar es lo siguiente: el juego de palabras «malo» (que surge de un conflicto de impulsos en el que el sujeto manifiesta una actitud a pesar de sí mismo) es la forma que ofrece más posibilidades de estudio. ¿Pero, no deberíamos buscar las «bondades» que corresponden a estas «maldades»? ¿No debería haber también juegos de palabras «buenos»? Dado que hay casos en los que, de forma indirecta, pronunciamos las innombrables «palabras de cuatro letras», ¿no tendría que haber casos equivalentes en los que, también de forma indirecta, pronunciáramos el innombrable «Tetragrammaton»?

Comencemos con un ejemplo en el que se pronuncia el nombre de Dios (el Dios cristiano *bondadoso* en esencia, frente a la ambivalencia de Jehová como un «dios poderoso», cuyo nombre no pertenece a la clase de lo impronunciable puro, y sólo en los neuróticos y en los sumamente religiosos encontramos acentuada la indecibilidad del Secreto. Los estilos «herméticos» de la poesía de postguerra serían nuestra variante estética más cercana a esto).

Recuerdo una oración, aprendida en mi niñez, que decía:

God loving me
Guard me in sleep
Guide me to Thee[6],

donde, si establecemos una comprobación mediante el método del juego de palabras apofónico de Hopkins, descubrimos que los verbos de los versos segundo y tercero son el predicado del sustantivo del primer verso, quedando la estructura de esta forma:

G———d
G———d
G———d

En resumen, «to guard» y «to guide» son conjugaciones-juego del verbo «to god». Debo considerar aquí «guard» y «guide» como «palabras-dios» en la economía psíquica de la persona que creó la oración. Y si supiera quién fue el escritor y conserváramos otras obras suyas, debería examinarlas desde el punto de partida de la posibilidad de que tanto «guard» como «guide», al ser usadas por él

en otros contextos, fueran también formas indirectas de referirse a «God» (y posiblemente formas «prohibidas», de modo que podría estar refiriéndose a «God» en contextos en los que su auditorio rechazaría que el autor motivara explícitamente su declaración mediante este «fundamento de comprobación)».

Por otra parte, si estas correlaciones fueran ciertas, deberíamos ser capaces de justificarlas mediante la mención objetiva de contextos en los que aparecen. Puede hablarse de un desliz lingüístico explícito cuando se pulsan al mismo tiempo dos notas disonantes, tal como se hace en un acorde musical. Pero en la mayoría de los casos no hay desliz lingüístico; los dos elementos aparecen dispuestos uno tras otro en una secuencia narrativa como cuando las notas de un acorde musical no son pulsadas simultáneamente sino sucesivamente, en forma de arpegio, como cuando pasamos de un tema a otro. Mi ejemplo favorito es el del senador Carter Glass, quien en su «inspirada» defensa del oro como patrón monetario pasó de hablar de «gold» *(oro)* a hablar de «God» *(Dios)*, (puede comprobarse de nuevo nuestra estructura g——d con *apofonía*).

Tenemos diferentes grados «en la gama del color amarillo»: amarillo sucio (como en el «periodismo amarillo»); tenemos su máxima trascendencia en el «metal amarillo», su segunda trascendencia en el amarillo de la luz del sol y su trascendencia final en el «super-resplandor» de la divinidad, la esencia cegadora que infundía el cielo de Dante, haciendo que la misma luz del sol pareciera, por comparación, una sombra. La exégesis freudiana típica podría «reducir» todo esto al apartado de la «prohibición» que está contenida en los tabúes del grado de color del primer tipo. Nuestro método nos exigiría juzgar sólo por los contextos. Si «Dios» no es más que una mera fachada para «oro», este hecho se revelará mediante el examen de la obra del autor; y si «Dios» es infravalorado imaginativamente y «oro» es colmado de plenitud imaginativa, podemos ya tomar «oro» como la esencia y «Dios» sólo como algo accidental. Por el contrario, si quisiéramos reducir «oro» a su grado más bajo como «esencia», tendríamos que revelar la *ambigüedad* a cada paso (como si demostráramos que ciertas súplicas para pedir «oro» tuvieran más sentido si fueran leídas como súplicas que solicitan su «trascendencia descendente»).

Para resumir, si A se encuentra en la misma estructura de acorde que B y C, su «aire de familia» debe revelarse a través de arpegios narrativos. Esto es, su función como elemento será revelada por las progresiones asociativas de la obra misma (tal y como se encuentra una progresión del tipo A-B-C en un lugar, o del tipo A-C-B en otro, o del tipo B-A en otro, etc.). La noción *ambivalente* de *sagrado* será más fructífera, por ejemplo, de este modo que una esencialización dialéctica menor que reduzca toda la cuestión de la ambivalencia en lo prohibido únicamente a lo «bueno» y a lo «malo». Y el análisis de estructuras ecuacionales de una obra debería mostrar términos que «representen» unas veces uno, otras veces el otro de los dos principios, cuando estén disociados, y en ocasiones su entrelazamiento, tal y como dice Coleridge de

Prometeo: «Prometeo, en los mitos clásicos, y sobre todo en Esquilo, es el Redentor y el demonio al mismo tiempo», una afirmación que repite al contrario cuando analiza el *Libro de Job*: «Satanás, en el prólogo, no quiere decir el demonio, nuestro Diablo. No hay calumnia en sus palabras. Es más bien el *Circuitor*, el espíritu acusador, un fiscal general de carácter dramático».

Cuando las religiones se consolidan, existe una tendencia a disociar la ambivalencia del poder, por medio del análisis dramático, en un principio «bueno» opuesto a un principio «maligno». Pero hay un problema técnico implícito en el acto mismo de esta disociación. Porque los principios disociados no podrían concordar sin una base común a ambos; y en esta base en común se restaura el factor ambivalente. Podemos ver por un momento el proceso que se encuentra tras el personaje del Satán de Milton. El Lucifer griego había traído al hombre una parte de divinidad, pero la había traído *disociadamente*, como una ofensa contra los dioses. En la cosmología cristiana, Cristo había sido reexaminado como un Lucifer benigno, sin ningún rasgo de ambigüedad que trae la luz como *representante* de la Divinidad. De esta manera, la parte divisiva se había convertido en la parte metonímica, una parte no separada de su fuente original sino integrada en ella. El ángel rebelde de Milton, en su deseo de convertirse en un héroe, nos devuelve a la ambigüedad original, en la que la parte fluctúa entre sus dos polos dialécticos como algo asociado y disociado de la totalidad. Una parte disociada podría ser considerada negativamente metonímica (como el villano es la representación negativa del héroe). Como ángel, Lucifer está en relación metonímica con Dios (i.e., es el «mensajero»); como rebelde está en una relación metonímica negativa.

NOTAS

[1] God created the heaven and the earth: *Dios creó el cielo y la tierra.* (N. del T.)

[2] Nuts: *cojones*, en contextos informales. (N. del T.)

[3] Juego de palabras que correspondería a «I'll fix her= I'll fuck her» y que establecería un paralelismo, de acuerdo con el recurso presentado, entre los dos sentidos –el literal y el sexual– de la expresión «me encargaré de ella». (N. del T.)

[4] Pocos días después de haber elaborado este ejemplo hipotético, de repente recordé un relato, de carácter levemente satánico, que había escrito tiempo atrás, en el que había llamado al protagonista «Ivn». En aquel momento yo no tenía ni idea de por qué este sonido me parecía tan apropiado. Creo que la elucubración anterior revela lo que sucedía en esa construcción de un nombre tan aparentemente arbitraria.

[5] En *La letra escarlata*, Hawthorne menciona la misma ambigüedad cuando dice de Hester Pryne: «Ella era paciente –casi una mártir– pero se abstenía de rezar por sus enemigos para que, a pesar de sus deseos de perdón, las palabras de bendición no se transformaran en una maldición». Encontramos el mismo tipo de escrúpulos escondidos tras las motivaciones de los fanáticos religiosos, quienes rehúsan *prestar un juramento* porque creen que en ese acto hay una profanación implícita ya en el sentido mismo de esas dos palabras.

[6] Dios mío que me amas. / Guárdame en mi sueño. / Llévame contigo.

11. La belleza y lo sublime

Me gustaría replantear ahora las ideas expuestas acerca de la tragedia, el sacrificio, el asesinato, la criminalidad y la obscenidad en relación con una teoría de la belleza. Si hiciéramos una tarta con un diseño en forma de rombo y dijéramos que es «bella», por medio de ese adjetivo querríamos dar a entender un tipo de belleza que estaría en el mismo cesto que «bonito», «agradable» y «llamativo». Sin embargo, si encontráramos este mismo diseño de rombo en una serpiente de cascabel, y superáramos nuestro terror lo bastante como para ser capaces de establecer un juicio estético sobre ella, podríamos decir de nuevo que es «bella», pero el adjetivo estaría aquí en el mismo cesto que «siniestra», «amenazadora» o «peligrosamente fascinante». Y si se tratara de la cicatriz de una mujer, nuestra opinión fluctuaría de una a otra de estas cualidades dependiendo de nuestra actitud hacia la mujer (dependiendo de si pensáramos que es «deseable» o que es «fascinante»).

La distinción que ofrezco aquí es una manera de sugerir que la cuestión de la «belleza» se complicó en gran parte de la teoría estética del siglo diecinueve porque tendió a ser planteada a partir de nociones que tenían que ver más con el «ornato» que con «lo sublime». Podrían establecerse muchas posibles explicaciones subyacentes a esta motivación, entre ellas el hecho de que la teorización estética estuvo en gran medida controlada por personas *en* una situación acomodada *para* personas en una situación acomodada. Pero hay un factor más sutil que interviene en esta cuestión: la poesía *es* producida con una finalidad de consuelo, como parte de la *consolatio philosophae.* Está pensada como *equipaje para la vida,* como una forma virtual de armarse para afrontar perplejidades y riesgos. Es decir, nos *protegería.*

Por otra parte, no podemos olvidar que en la idea de protección está implícita la idea de *algo de lo que protegerse.* Por eso, para analizar el elemento de *consuelo* que hay en la belleza, sin falso énfasis, debemos ser menos monistas, más «dialécticos», y ahí también incluir como un aspecto importante de la receta el elemento de *desconsuelo* (real o amenazante) para el cual la poesía es «medicina», terapéutica o profiláctica. Y yo me permito decir que si volviéramos a trazar el curso de la especulación estética hasta llegar a su formulación más temprana, encontraríamos una descripción mucho más precisa de lo que ocurre en la poesía. Me refiero al momento en que la discusión giraba explícitamente en torno a la distinción entre lo «ridículo» y lo «sublime».

Tan pronto como nos aproximamos al tema en estos términos, descubrimos en ellos una constante advertencia de que el fundamento de la belleza es la *amenaza*. Una gran magnitud, poder o distancia desproporcionada respecto a nosotros nos resulta «sublime», la reconocemos con un temor reverencial. La encontramos peligrosa en su fascinación. Y nos preparamos para enfrentarnos a ella con la piedad, con ciertos remedios estilísticos y mediante la afirmación estructural (la forma, una cuestión pública que simbólicamente nos une a ciertos aliados que compartirán las pesadas cargas con nosotros). Lo ridículo, por el contrario, nos provee mediante la impiedad, cuando nos negamos a aceptar la autoridad de la amenaza: nos rebelamos y valerosamente hacemos bromas cuando incluso son los «actos de Dios» los que nos oprimen (como las valientes bromas que inventaron los granjeros de la Dust Bowl[1] para contrarrestar el terror que les producían las nubes de tierra que se colaban, a través de las rendijas de sus ventanas, en sus habitaciones, en sus pulmones y en su cuerpo).

¿No debería ser ésta nuestra forma de comenzar a considerar todas las demás manifestaciones de la acción simbólica como *variaciones atenuadas* del temor piadoso (lo sublime) y de la rebelión irreverente (lo ridículo)? La paternidad está suficientemente clara en obras que representan tanto la amenaza de la guerra como la forma en que los soldados la toman a broma. La descubrimos, durante el desastre de San Francisco, detrás de ese fenómeno social llamado «amor de terremoto», cuando la ciudad entera se unió por una vez en una exaltación fraternal debido al peligro común, mientras que tuvimos una oportunidad de ver la respuesta contraria en las numerosas anécdotas jocosas que siguieron al temblor de Nueva York hace algunos años. También tendríamos antecedentes de estas dos respuestas durante la ficción radiofónica de la gran «invasión marciana», que dividió a los oyentes entre los piadosamente aterrorizados y los refinadamente impíos (la situación se complicó aún más por el hecho de que las carreteras se atascaron a causa de los dos grupos, el de aquellos que huían de la supuesta escena de la invasión y el de los que, ilusionados, pretendían verla de cerca).

Nos adentramos en áreas menos extremas cuando pasamos de la manifestación de poderes divinos, naturales o astronómicos a los aspectos sociales de la autoridad, donde encontramos reyes y héroes que participan de ambos poderes y figuras parlamentarias y de los negocios, representantes de clases sociales y otras figuras parecidas que nos conducen más lejos aún, a los aspectos puramente seculares de la admiración y la desobediencia. Así comprendemos la motivación estética que hay detrás de las tragedias de «admiración» de Corneille y detrás de las comedias satíricas con las que los griegos culminaban sus trilogías de temor piadoso mediante parodias que presentaban a los grandes héroes legendarios como bufones e imbéciles fanfarrones. Cuando nos trasladamos a la estética del realismo social, y de allí al naturalismo, los «riesgos» se materializan en la hipocresía, la presunción, la tradición gastada, con

los intereses materiales elevados dentro de globos idealistas, equivocados pero poderosos, y donde la impiedad toma la forma de «acusación» y de «desenmascaramiento».

Si recordamos que Lessing, uno de los fundadores de la teoría estética moderna, construyó sus especulaciones sobre el grupo Laocoön de la serpiente enroscada, ¿no deberíamos considerar esta «situación subyacente» como un aspecto importante de sus doctrinas? (¿No deberíamos considerar siempre el punto de partida de una obra como una «indicación» significativa para la interpretación que hagamos de la motivación de la obra? Precisamente por esto hemos de leer el *Decamerón* no como una colección de relatos humorísticos, sino como una colección de relatos de humor *contados durante una plaga.*) Y vemos cómo Coleridge, uno de los críticos más importantes de la literatura mundial, compara la obra de Shakespeare con el movimiento de una serpiente, mientras que en «The Ancient Mariner», un claro poema de fascinación y terror, encontramos ese momento fatal de recreación en el que se proclama a las repugnantes serpientes marinas como seres benditos y hermosos.

La historia de Orfeo y de su viaje a los infiernos tiene mucho que decirnos sobre las formas de la poesía. Pero un mito aún más básico, creo yo, es el de Perseo y la Medusa. Perseo no podía mirar cara a cara al monstruo con cabeza de serpiente porque se habría convertido en piedra, pero era inmune a este peligro si lo observaba cuando el monstruo se reflejaba en un espejo. El estilo del poeta, su forma (un lenguaje social), es este espejo que le permite afrontar el riesgo mediante la protección de un reflejo indirecto. Sugiero que comencemos con este reflejo y observemos cómo las diferentes formas que toma la expresión poética no son otra cosa que alejamientos a partir de él suavizados, amortiguadas o alejadas del centro, pero todos ellos analizados mejor como atenuaciones del problema sublime-ridículo más que como lenguajes completamente ajenos a él.

Del mismo modo que existe la serpiente sublime de la belleza, también existe la serpiente sublime de la sabiduría, que nos devuelve, vía lo sublime, a un acercamiento unitario. Sin embargo, esto no nos obliga a ningún tipo de «sobresimplificación». No tendremos que establecer una «analogía» (planteando que B es A porque B tiene un componente en común con A, o que B puede actuar metonímicamente como representante de A). Pueden hacerse todas las subdivisiones de motivación múltiple que se quiera, por lo que es posible eludir la necesidad de meter en el mismo saco un descuidado reportaje periodístico y *El rey Lear.* Pero al comenzar con «lo sublime y lo ridículo» antes que con «lo bello», nos situamos inmediatamente en la esfera del *acto*, por cuanto la «belleza» resulta ser demasiado *inerte* en sus connotaciones, llevándonos más bien a sobrevalorar el *escenario* en el que ese acto tiene lugar. Al enfrentarnos al acto poético en términos de «belleza», estamos abocados a cometer uno de los dos énfasis excesivos casi heréticos: o bien pretender situar

la belleza en el objeto, como escena, o por sobrecompensación dialéctica, intentar situarla en el sujeto como agente. Al enfrentarnos al acto poético en términos de lo sublime y de lo ridículo, estamos abocados a pensar en este tema *en términos de una situación y de una estrategia para hacer frente o para abordar esa situación*, una escena y un acto que poseen sus propias particularidades, pero dos ámbitos que se encuentran interrelacionados.

El poeta es, sin duda, un «hechicero». Pero las situaciones para las que ofrece su medicina estilística pueden ser muy reales. A menudo da tan por hecha la situación que dedica su poema casi exclusivamente a elaborar una estrategia para abordarla (este puede ser el motivo que lleva a algunos críticos a infravalorar el ingrediente situacional de esa obra, considerándola como una especie de *actitud sin contenido*). Pero sólo cuando la situación del poeta coincide con la nuestra sentimos que su estrategia de representación es importante para nosotros.

Como «hechicero», el poeta utiliza ciertos «venenos». (Alimentos, drogas, medicinas y venenos están distribuidos a lo largo de una única serie de gradaciones, ya que si no creemos que el pan es un veneno, intenta comerte un barril, mientras que toda la teoría de la homeopatía, tan cercana a la «magia homeopática», se basa en una técnica para transformar el veneno en medicina mediante la atenuación de la dosis.) El poeta, en su papel trágico o piadoso, nos inmunizaría infectándonos estilísticamente con la enfermedad. Por otra parte, cuando avanzamos hacia la respuesta impía conseguimos una estrategia de curación «alopática». Tenemos el recurso del «antídoto». La analogía médica puede ser justificada por la autoridad, tal y como ha sido empleada en contextos similares tanto por el poeta como por el crítico. Me refiero al estudio de Frazer acerca de la «magia homeopática» y a las primeras líneas del prefacio de Milton en *Samson Agonistes:*

> La tragedia, tal y como se componía en la Antigüedad, ha sido siempre considerada como la más seria, la más virtuosa y la más provechosa de las formas poéticas; así, Aristóteles dice que posee la capacidad, a través de la compasión y del temor o terror, de purgar la mente de esas pasiones y de otras parecidas, esto es, de atenuarlas y reducirlas a su justa medida con una especie de placer estimulado al leer o al ver representadas esas pasiones a través de la imitación. También la Naturaleza ofrece sus propios resultados para hacer buena esta afirmación; por eso, tocante a lo corporal, contra la melancolía se usan materiales de naturaleza y matiz melancólico, del mismo modo que se usa lo agrio contra lo agrio, y lo salado para curar humores salados.

Podría concluir este aspecto de mi argumentación con una sugerencia arriesgada. En esta época nuestra, tan utilitarista, la ciencia básica necesita encontrar su camino sirviendo a la ciencia aplicada. Por eso, trataré de «justificar» mi teoría mostrando cómo podría ser «empleada de manera exitosa». En

Hollywood, cuando surge una nueva estrella, los expertos en publicidad se ven en la obligación de encontrarle un nombre atractivo. Con el paso de los años, una elección acertada puede suponer una diferencia de cientos de miles de dólares en taquilla. Aquí es donde entra mi teoría. Lo que propongo es que los expertos actúen de la siguiente manera: que escojan una palabra «envenenada», alguno de los múltiples «vocablos de cuatro letras» socialmente prohibidos debido al desagrado que pudieran provocar. Después vendría el experimento de los expertos con leves variaciones de esta palabra, hasta que hubieran creado una estructura en la que la palabra rechazable original fuera retenida en la memoria como una nota apenas perceptible que rozara levemente los márgenes. Lo que sugiero es que, para un oyente que no conociera el origen de esta palabra, pero que sí conociera y desaprobara la palabra de la que ésta procediera, el nuevo producto sintetizado sería «excepcionalmente hermoso»[2].

NOTAS

[1] Se conoce como «Dust Bowl» una zona concreta de los Estados Unidos (que abarca parte de los estados de Arizona, Colorado, etc.) donde son frecuentes las tormentas de polvo. Burke se refiere, sin duda, a las impresionantes y mortíferas tormentas que sacudieron esta zona en los años treinta. (N. del T.)

[2] Fonéticamente, la *m* es muy cercana a la *p*, porque ambas son labiales; y la *k* es muy cercana a la *r* porque ambas son guturales (la relación gutural es más cercana en la *r* del francés que en la *r* del inglés). Pero la *m* es más suave que la *p*, mientras que la *r* es más suave que la *k*. Mediante este análisis, «Molière», es visto como un acróstico de «Poquelin», con la nasal omitida. El pseudónimo más hermoso de Molière es una revisión de su apellido original en un intento de conseguir una mayor musicalidad. «Poquelin», de eso no hay duda, no es una blasfemia, pero es realmente desagradable cuando se compara con su revisión fonética; y la cualidad del pensamiento de Molière, con esa intensa melancolía que subyace a su genio cómico, nos ofrece una buena base para sospechar que «Poquelin» se identificaba con un aspecto no deseado de sí mismo. Deberíamos colocarlo en una categoría de escritores-de-malentendidos junto a Flaubert, quien despellejaba a los personajes de «Bovary» y a «Bouvard», nombres que de modo sorprendente actúan como acrósticos de «Flaubert» cuando recordamos que la *v* es una *f* sonorizada.

12. Sobre la metodología

Desde la perspectiva de un crítico quedan implícitamente delimitadas una serie de cuestiones consideradas por él como claves. Nosotros pensamos habitualmente que las *respuestas* son los principales indicadores en la obra de un autor conceptual; en la práctica, sin embargo, las diferencias entre las escuelas críticas no giran en torno a las respuestas sino en torno a las preguntas.

Todas las preguntas son preguntas importantes. Supongamos, por ejemplo, que se quisiera atacar la reputación de un político de la manera más «científica» posible. Un buen método consistiría en contratar a una empresa de sondeos de opinión pública y enviar a encuestadores pertrechados con preguntas que incidieran constantemente en la integridad de ese hombre. No tendrían por qué ser «preguntas decisivas» en el sentido más obvio. No necesitarían ningún tipo de «importancia implícita» más que la importancia de la elección del tema en sí. La integridad de ese hombre, que por otra parte, podría haberse dado por segura, se convierte en un «problema». Incluso aquellos que acudieran en su defensa, con este acto mismo, se encargarían de ayudar a enfatizar el elemento de duda. Un nombre sospechoso es un nombre medio marcado, y «el que tiene un nombre marcado está medio ahorcado».

Las preguntas que hicieran referencia al tema de la integridad privada tendrían otra función «creativa». Inmediatamente seleccionarían el ámbito de la controversia y, por eso mismo, desviarían inmediatamente la atención de otros posibles ámbitos. Se podrían haber hecho preguntas, por ejemplo, que tuvieran que ver únicamente con las *medidas* que el político proponía y este simple hecho habría cambiado por completo el carácter de la discusión. En este sentido, un instituto para la opinión pública no podría evitar «preguntas claves» por mucho que lo intentara (y dudo que tales empresas lo intenten normalmente con garantías). Cada pregunta selecciona un campo de batalla y en esta selección establece la naturaleza de las respuestas.

En este sentido, podríamos decir que la crítica marxista «ha vencido» en los últimos años a sus oponentes más conspicuos. Incluso aquellos críticos que, hasta ahora, se habían limitado a responder a preguntas sobre la «forma pura» han comenzado últimamente a responder a preguntas sobre «la relación entre el arte y la sociedad», que son en realidad preguntas *marxistas.*

Implícitas en toda perspectiva existen siempre dos clases de preguntas: 1) qué buscar y por qué; y 2) cómo, cuándo y dónde buscarlo. Las primeras

podrían llamarse preguntas ontológicas; las segundas, preguntas metodológicas. Un crítico que deseara definir su postura debería intentar hacer que las respuestas a estas preguntas fueran lo más explícitas posibles, incluso a riesgo de aparecer «como si se estuviera dejando de lado la ley». Después de todo, hay «leyes» (o al menos reglas generales) implícitas en la perspectiva del crítico –y el crítico debe hacer lo posible por especificarlas como forma de definir esta perspectiva. Yo me siento particularmente inclinado a intentarlo porque mis métodos han sido tildados de «intuitivos» e «idiosincrásicos», calificativos que me provocan desconcierto. Porque creo que un crítico debería intentar desarrollar no sólo un método sino una metodología, y que esta metodología debería formarse, en cada momento, en referencia a la «revelación colectiva» de las tradiciones críticas acumuladas.

Sin embargo, como estudioso de las estrategias, me doy cuenta de que no hay ningún remedio seguro para mi desconcierto. ¿Qué ocurriría si uno consiguiera probar, ante cualquiera que estuviera interesado, que su método se desarrolla en colaboración con la obra de otros críticos, y que desde su perspectiva puede *deducir* una serie de procedimientos para el análisis de una obra *inductivamente*? Entonces su oponente tendría que echar mano de otros calificativos. De este modo, la acusación de que el crítico es «demasiado intuitivo» o «idiosincrásico» en sus métodos podría ser felizmente transformada en una acusación de que es demasiado «derivativo» y que está siguiendo una «rutina demasiado mecánica». Nuestro vocabulario crítico es rico en ingeniosidades de este tipo.

Trataré ahora de reunir –no sin cierto temor– en un solo punto algunas reglas generales, con la esperanza de no silenciar a nadie y confiando en poder definir una perspectiva que plantee el qué, el por qué, el cómo, el cuándo y el dónde que le corresponden. En otra palabras, no pido que nadie «siga estas reglas básicas». Simplemente las reúno aquí como la mejor forma de cristalizar mi exposición. Si quisiéramos saber «qué ocurre en una obra de arte» desde el punto de vista de la noción de «acción simbólica», ¿cómo deberíamos proceder? ¿Qué clase de pistas seguiríamos? Ya he hecho alusión a este tema de pasada, pero me gustaría ahora plantearlo con mayor profundidad.

Lo primero que debemos hacer es prestar atención al alineamiento dramático, esto es, «qué frente a qué», como en el caso de Odets violín frente a combate de boxeo o en *Mi lucha*, de Hitler, donde encontramos el principio discordante del parlamento, con todas sus numerosas voces dispersas, situado en oposición dramática o dialéctica a la voz única de Hitler. Para llenar de contenido esta descripción, debemos subrayar, al mismo tiempo, las series de «ecuaciones» que refuerzan cada uno de los principios de oposición. Ya he ofrecido una amplia lista de ecuaciones de este tipo en el análisis la obra de Hitler[1], y en otras partes de este estudio he avanzado algunas de las más importantes que aparecen en el caso de *Golden Boy*. Las descubrimos inducti-

vamente, con suma facilidad, mediante el examen «estadístico» de la obra concreta que se analiza. No tenemos por qué «ayudar al autor a salir». Por eso, si queremos decir que un principio corresponde a la «luz» y que el otro corresponde a la «oscuridad», debemos ser capaces de extraer esta interpretación de las citas explícitas de la obra misma. Por ejemplo, en *Between the Hammer and the Anvil*, de Seaver (una novela inferior en mérito literario a su obra anterior *The Company*, pero escrita con tanta meticulosidad y simplicidad que ofrece un ejemplo excelente para ilustrar procesos rituales básicos), un personaje que se está «convirtiendo» a una nueva actitud experimenta la transformación durante un viaje en ferry (una «travesía»), mientras que el paso de la «oscuridad» a la «luz» está allí explícitamente, en las imágenes de los acontecimientos, cuando el barco en el que tiene lugar el cambio en su corazón comienza su viaje trasladándose de las sombras de los edificios hacia la luz del sol.

Podemos, finalmente, ofrecer «generalizaciones sobre generalizaciones» según las cuales diferentes formas de imágenes concretas pueden ser clasificadas juntas. Esto es, un libro puede darnos imágenes «en la noche»; otros, imágenes «al fondo del mar»; otro las imágenes «apopléticas» de Flaubert en *La légende de St. Julien l'Hospitalier* –y podemos proponer una categoría global (del tipo de «libros que nos llevan al final de la línea», o «libros que buscan el Nirvana quemando algo») que justificaría nuestra clasificación de todas estas obras juntas sobre la base de una estrategia común sin tener en cuenta las diferencias en las imágenes concretas. Pero este método debe ser juzgado por sus méritos con el paso del tiempo. El primer paso, el paso que nos ocupa en este momento, nos obliga a obtener nuestras ecuaciones inductivamente, siguiendo las interrelaciones tal y como se revelan en la estructura material del libro mismo.

Creo que existen en este aspecto consideraciones tanto de tipo cuantitativo como cualitativo. Así, en su obra *Shakespeare's Imagery*, Caroline Spurgeon ha mostrado, mediante un análisis *cuantitativo*, cómo en cada obra predominan determinadas imágenes. ¿No podría existir también una importancia *cualitativa* del comienzo, el medio y el final?. Esto es, ¿no deberíamos conceder una particular significación a las situaciones en las que la obra se abre y se cierra, y a los acontecimientos mediante los que se organiza la peripecia o inversión? Por eso, junto con la distinción entre principios opuestos, debemos destacar el desarrollo que va desde qué hasta qué a través de qué. Por consiguiente, enfatizamos en estos puntos cualitativos: «la colocación de la piedra», «el momento de la división» y el «saludo de despedida» o «corona mortuoria».

Sobre esta base, al buscar las ecuaciones subyacentes que existen en «The Ancient Mariner», llamo provisionalmente la atención sobre el hecho de que la narración tiene lugar con ocasión de una fiesta de bodas, que el narrador de principio a fin desvía la atención de los invitados de esta ceremonia y que, ya al final, el marinero plantea explícitamente sus principios:

O sweeter than the marriage-feast,
'Tis sweeter far to me,
To walk together to the kirk
With a goodly company![12].

Y espero ver cómo se mantiene este hilo conductor, si no de manera evidente sí de manera latente, a lo largo de todos los puntos intermedios cruciales del desarrollo, como en el asesinato del albatros y en la bendición de las serpientes. El albatros, se nos ha dicho, que caminó hacia la niebla «como si hubiera sido un alma cristiana», y que el Sol que venga el crimen ha sido «como la cabeza misma de Dios». En «The Eolian Harp», se menciona que Sara, la esposa del poeta, es una «Hija Sumisa de la familia de Cristo». De esta forma se ve que Sara y el albatros están en el mismo grupo ecuacional. Sin embargo, la droga está en una asociación diferente. Tal y como nos dice Coleridge en sus cartas, es la causa del «cruel abandono de mi familia». En lo referente a su afinidad con la maldad metafísica o pura, en sus cartas encontramos explícitamente lo siguiente: «Solía pensar que el texto de Santiago 'Aquél que ofendiera en una parte a la Ley, la ofende también en su totalidad' era muy severa; pero mi triste experiencia me ha enseñado que es una Verdad terrible y espantosa. ¿Qué crimen existe en el que no se haya implicado o en el que no haya participado alguien culpable de tomar opio?» Y cuando sufría por sus efectos perniciosos, se afirma en la misma carta: «Me empujaba un Terror indefinido, indescriptible, como un azote incansable, como de serpientes enroscándose y desenroncándose» (tal y como se pilotaba el barco del Marinero). Sus efectos benignos son, por otra parte, maniacos y armoniosos. Cuando estaba bajo su influencia, Coleridge preparó sucesivamente vastos proyectos enciclopédicos que abarcaban la totalidad de la experiencia. Como atributo unificador aparece la imaginación, atributo que (según nos dice en *Table Talk*) tendría como manifestación exagerada la «manía». Mientras duraban sus efectos benignos, proporcionó a Coleridge el efecto unitario que el autor celebra en su comunión con el universo («The Eolian Harp»), una visión seguida por sus sorprendentes disculpas a Sara. Y aún podríamos introducir una última correlación: entre las notas que Coleridge tomaba mientras maduraba el poema que se convertirá en «The Ancient Mariner», hay una que, jugando con las palabras, plantea un tipo diferente de cristiano: «cristiano, el AMOTINADO» (las mayúsculas son del propio Coleridge). Uniendo todos estos puntos, ¿no encontramos una buena razón para alinear, como una cadena en la acción simbólica del poema, una secuencia que va desde el problema del matrimonio, a través del asesinato del albatros como representación metonímica de Sara, a la «bendición de las serpientes» –que metonímicamente representaban a las drogas– y a la impulsiva estética prematrimonial (que pertenece a un grupo diferente), hasta una declaración explícita de la preferencia por la iglesia, la oración y la compañía sobre el matrimo-

nio (con el Marinero regresando a la orilla bajo la tutela del suplicante Hermit, y el poema mismo terminando con esa nota beata y moralizadora que ha irritado a muchos lectores porque suponen que se trata de un salto cualitativo)?

En muchas ocasiones, por supuesto, carecemos de los puentes citacionales para establecer los lazos que unen las imágenes del poema con la vida del poeta fuera del poema. Pero en el caso de Coleridge este aspecto del acto simbólico puede llenarse explícitamente usando materiales presentes tanto en fuentes biográficas como poéticas.

Pero, por favor, no me interpreten mal. *No* estoy diciendo que, para valorar «The Ancient Mariner» y otros poemas en los que aparecen los mismos temas, sea necesario conocer los problemas matrimoniales de Coleridge y el sufrimiento que le causaba su adicción a la droga. Lo que trato de decir es que, para intentar comprender la psicología del acto poético, podemos introducir ese conocimiento, cuando dispongamos de él, para que nos proporcione los materiales necesarios para analizar la naturaleza de este acto. Muchas de las cosas que la obra de un poeta hace por *él* no son las mismas cosas que esa obra hace por *nosotros* (i.e., hay una diferencia entre el poema como acto de escritura y el poema como acto de lectura). Algunas de estas cosas son iguales y otras no lo son. El crítico puede, con bastante legitimidad, escoger las reglas de aproximación que prefiera. Puede, si quiere, estudiar el poema desde el punto de vista estructural, como si no hubiera sido escrito por un individuo concreto sino que se hubiera creado a partir de un sorteo de letras en el aire y como si dichas letras hubieran caído en un orden aleatorio.

En cambio, mi postura es ésta: si intentamos descubrir lo que el poema hace por el poeta, podemos descubrir una serie de generalizaciones de lo que el poema hace por todos. Con esto en mente, tenemos pistas para analizar la clase de *capacidades emotivas* que contiene el poema. Y en el análisis de estas capacidades haremos descubrimientos fundamentales acerca de la *estructura* de la obra en sí.

Son muchas las cosas que pueden decirse acerca de la estructura de un poema. Se puede, por ejemplo, explorar la periodicidad de la recurrencia de un artículo determinado, comparar su métrica con la de cualquier otro poema conocido, comparar a su protagonista con el protagonista de otra obra tres siglos anterior, etc. Lo que defiendo es que el modo de análisis que postulo ofrecerá una amplia perspectiva sobre los aspectos puramente estructurales de la obra, pero que la clase de observaciones que se harán acerca de la estructura tratarán de los *fundamentos* de estructura, y tratarán de ellos *tal y como se relacionan entre sí*, frente a la infinita cantidad de posibles informaciones objetivas inconexas que puedan ofrecerse.

Iré incluso más lejos: admitiré con nuestra actual escuela neoaristotélica[3] (sin duda alguna el grupo más digno de admiración y más exigente que un crítico podría elegir como contrincante) que el centro de atención del análisis

crítico debe situarse en la estructura de la obra misma. A menos que se cumpla este requisito, el crítico estará dejando de lado su obligación principal. Mi postura es, sin embargo, que el método de análisis propuesto es igualmente pertinente, tanto si se introducen correlaciones desde el exterior de la integridad poética como si nos limitamos a una esquematización de correlaciones internas a la integridad. Creo que el tipo de observación de la estructura es más adecuado cuando abordamos la obra como si fuera el *funcionamiento* de una estructura (del mismo modo que se harían afirmaciones más pertinentes sobre la distribución de jugadores y de posiciones en un campo de fútbol si examináramos esta distribución desde el punto de vista de las tácticas para la consecución de los propósitos del juego que si no se conocieran estos propósitos). Y por último, pienso que una descripción del «acto simbólico» como la que propongo aquí se adapta mejor a la revelación de la función de un poema.

Los dos símbolos principales para la esquematización de relaciones estructurales serían el signo de «igualdad» y el signo correspondiente a una flecha «de———a———»). Así, en un ejemplo como «la bruma soleada, la oscuridad luminosa de Platón», tendríamos que «bruma soleada» = «oscuridad luminosa» = (i.e., están en la misma asociación de) «Platón». Si descubrimos que estas ecuaciones se refuerzan en muchos otros puntos en la obra de Coleridge, deberíamos comenzar a tomar en serio esta ecuación «provisional» (comprobándola, por ejemplo, buscando de qué manera podría servir para explicar la transformación del Sol en la Luna en «The Ancient Mariner», y preguntándonos de qué manera su utilización en este caso podría corresponder a sus ecuaciones para Sol y Luna en todas las ocasiones, como en los tratados religiosos). Dado que la literatura es una forma progresiva, la cuestión de las «ecuaciones» siempre se acerca al tema de la flecha. Esto es, lo que tenemos es «bruma soleada» *hacia* «oscuridad luminosa» *hacia* «Platón». Podría decirse que las «ecuaciones» provocan que condensemos en un único acorde una serie de acontecimientos que, por la naturaleza del *medium* literario, han de ser pulsados como un arpegio (en música, podemos tocar las notas *do, mi, sol, do* simultáneamente, en forma de acorde, o sucesivamente, en forma de arpegio). Pero aunque hay muchos casos fronterizos en los que podemos usar tanto el signo de ecuación como el signo de secuencia (como una referencia al asesinato seguida de una referencia a la noche, podría ser esquematizada tanto como «asesinato = noche» o como «asesinato → noche»), para trazar una secuencia narrativa, el esquema más apropiado es, obviamente, «acontecimiento A → acontecimiento B → acontecimiento C», etc. El «colapso cordal» de la obra completa de un escritor requiere el signo de igualdad, como en «Sol» (en un lugar) = deber paterno (en otro lugar) = religión (en otro), etc.

La flecha es marca obligada para destacar una operación dialéctica ambigua por la que un acontecimiento motiva otro que no es igual cualitativamente, sino compensatorio. Si, por ejemplo, encontramos una secuencia del

tipo «de un asesinato por la noche a una visión de paz», aquí «asesinato» y «noche» podrían ser consecuentes desde el punto de vista cualitativo («asesinato = noche»), mientras que el tercer acontecimiento podría tener una cualidad compensatoria u opuesta (lo que exigiría un esquema del tipo «noche → paz»). De este modo, dolor y llanto tienen una coherencia cualitativa; dolor y medicina son compensatorios y opuestos, estando uno «dialécticamente» supuesto en el otro. De nuevo nos adentramos, también aquí en un espacio fronterizo: hay ocasiones, por ejemplo, en las que el llanto es en sí mismo un tipo de remedio, del mismo modo que hay ocasiones en las que «el remedio asume la esencia de la enfermedad». Particularmente en el caso de un poeta como Coleridge, cuyo proverbio favorito era «los extremos se tocan», a menudo tenemos problemas para trazar una frontera nítida entre lo coherente y lo compensatorio.

La confusión puede abordarse de otra manera. Un drama completo, como el *agon*, queda subdividido analíticamente en dos principios de competencia, el del protagonista y el del antagonista. Su rivalidad se reduce a un acto cooperativo global (como los personajes de Yago y de Otelo encajan perfectamente entre sí para componer la progresión total de la tragedia). Cada uno de esos «principios» posee también satélites o accesorios, algunos fuertemente identificados con cada uno de los principios (tal y como Antonio era inequívocamente el adjunto de César); mientras que otros personajes se transforman poco a poco en un fondo general solapado, como el indeterminado personaje cambiante de la multitud, que Bruto y Antonio dominan alternativamente. Esta serie de personajes «mediadores» es necesaria como base común de personas a través de las cuales pueda tener lugar la cooperación entre los principios enfrentados. Por eso, no importa con cuál de los tres comience el autor (*agon*, protagonista o antagonista); no podrá ofrecer un drama conseguido a menos que lo relacione imaginariamente con los otros dos. (La forma más simple de literatura «proletaria» sufre el lastre de que el poeta, al comenzar con una actitud fuerte hacia el protagonista o el antagonista, mantiene esa actitud durante todo el tiempo, y por eso no lleva a los otros dos conceptos hasta su madurez imaginativa).

Pero existe un sentido filosófico en el *agon*, el protagonista y el antagonista por el que puede decirse que cada uno de ellos existe implícitamente en los otros. Por ello, si analizamos en profundidad una obra formalmente conseguida, llegamos continuamente a esos puntos en los que se funden lo coherente y lo compensatorio. En el caso de *Otelo*, si tomamos como tema principal el de los celos sexuales, analíticamente lo encontramos (dialécticamente, dramáticamente) subdividido en componentes opuestos: «rumorear (*whispered at*)» y «susurrar a alguien (*whispered to*)». Pero la expresión «componentes opuestos» es, obviamente, una incongruencia, o casi un oxímoron. Y para su análisis aislamos o su *o*posición o su *com*posición. Nos remontamos, desde una perspectiva secular, al tradicional problema de la tríada lógica, que puede

ser considerada de dos formas: bien como *tres* en uno, bien como tres en *uno*. Dependiendo de cuál sea la parte que destaquemos en la relación compensatoria de las ecuaciones, podremos usar «vs.» en vez de «equivale a»; y para la esquematización de una secuencia compensatoria, podremos usar la flecha con una barra inclinada (/) atravesándola.

A estas alturas debería haber quedado claro por qué consideramos que la metonimia es el proceso básico de representación cuando la consideramos desde el punto de partida de «ecuaciones» o «asociaciones del tipo qué acompaña a qué». Decir que se puede sustituir la parte por el todo, el todo por la parte, el continente por el contenido, el contenido por el continente, la causa por el efecto o el efecto por la causa, es simplemente decir que ambos miembros de estos pares de elementos pertenecen al mismo racimo. La fórmula hegeliana «todo es su contrario» puede aplicarse aquí de dos maneras: tenemos un tipo de alteridad *polarizada*, como sería la de cierto tipo de maldad que está implícita en cierto tipo de heroísmo, y viceversa. Y tenemos también la alteridad metonímica, como la casa de la amada puede representar a la amada (o como el barco en el que viaja el marinero representa sus propios síntomas físicos y mentales). La alteridad polarizada une cosas que son *opuestas* entre sí; la alteridad metonímica une cosas que simplemente son *diferentes* la una de la otra. La casa de la amada no se *opone* a la amada sino que, simplemente, es *diferente* de ella. Bajo presiones dialécticas (como en los alineamientos políticos) cualquier diferencia puede llegar a ser entendida como una antítesis, como en la teoría marxista las diferencias entre el «burgués» y el «proletario» llegaron a dramatizarse como una antítesis (una estrategia estilística que a menudo lleva a la confusión al marxista más *naif* cuando se topa con áreas de coincidencia entre sus principios antitetizados dramáticamente).

Volviendo a la línea principal de nuestra argumentación (el examen de las indicaciones que ofrecen una «entrada» para el descubrimiento de la motivación, o situación, de la estrategia poética), debemos esperar esos «puntos críticos» en el interior de la obra, pero también aquellos que se encuentran al principio y al final. Existen a menudo «momentos de línea divisoria», cambios de vertiente, en los que aparece una nueva esencia. Algunas veces son obvios, tan obvios que pueden poner en peligro la integridad de la obra. Hay un momento de este tipo en *Murder in the Cathedral*, en el que el modo de imitación cambia del verso a la prosa (la crítica se muestra dividida entre los que creen que el cambio es afortunado y los que lo consideran un error). En *Las campanas de Basilea* de Louis Aragon, este desplazamiento se produce cuando interviene Clara Zetkin, y aquí el cambio de personalidad es tan acusado (cuando el autor cambia de su papel «esteta» con su actitud de flirteo hacia la mujer por un papel «político» en el que se acentúa «la mujer como madre») que los críticos parecen estar generalmente de acuerdo en que la forma de la obra se debilita al violar de una forma tan exagerada el tipo de expectativas que el poeta ha despertado en sus lectores. Otro momento como este sería el

de la escena de «The Ancient Mariner» en la que la serpiente repugnante se vuelve hermosa y bendita, un hecho que es aceptable para la mayoría de los críticos pero que irritó sobremanera a Irving Babbit.

Por encima de todo, en esta conexión lo más revelador es cualquier debilidad en la motivación. Por ejemplo, aunque el albatros fue, como sugiere Wordsworth, introducido en «The Ancient Mariner» para que su muerte a manos del marinero pudiera motivar su sentido de culpa, ¿qué es lo que motiva el asesinato del albatros? Y aunque el hundimiento del barco motiva el traslado del marinero a la barca del piloto, ¿qué es lo que motiva el hundimiento del barco? Y aunque la presencia de la barca del Piloto motiva la presencia de su hijo, ¿qué es lo que motiva el destino fatal que le acontece al chico de repente, a quien no se introduce en el poema hasta el último momento fatal (como dice Juvenal que Catón el Censor entraba al teatro sólo para poder abandonarlo).

Sin embargo, se puede aducir que tales «puntos críticos» parecen más observables allí donde el poeta titubea. ¿Existe algún «camino» equivalente para el material que está perfectamente coordinado? Yo creo que sí. Por ejemplo, en *Night Rider* de Robert Penn Warren, el capítulo IV termina así: «Se acercó y apoyó la mano paternalmente sobre el hombro del señor Munn. Después, como si se avergonzara de traicionar sus propios sentimientos, la retiró». Aquí, en un momento en el que obviamente el novelista no es consciente de estar sugiriendo un paralelismo religioso, nosotros encontramos la posibilidad de que se esté llevando a cabo una especie de «ordenación sacerdotal» mediante la «imposición de manos». Podría ser así y podría no serlo. En cualquier caso, me parece una buena «sospecha» digna de ser anotada para su posible comprobación a la luz de desarrollos posteriores, y cuando tengamos todas las respuestas en relación a la estructura ecuacional de la obra.

Creo que, a resultas de lo anterior, esta pista concreta puede ser comprobada. Al examinar las diferentes ecuaciones implícitas en la obra encontramos algo parecido a esto: la figura paternal que apoya las manos sobre el hombre del joven Munn es un senador, el senador Tolliver. Éste es uno de los máximos responsables de la organización de un grupo de tabaqueros que negocian los bajos precios que reciben de las grandes empresas por sus cosechas. Es una organización pública, representativa, como dice explícitamente el libro, de un yo «diurno». Más tarde, para apoyar las exigencias de esta organización diurna, se crea una organización secreta, o «nocturna». Es una especie de compañía siniestra, dirigida por un grupo de iniciados. Tolliver es la personificación de la organización «diurna» y traspasa su papel a Munn. Cuando se crea la organización «nocturna», Tolliver abandona, dejando que Munn entre en la organización «nocturna» simbólicamente sin padre. Al final de la historia, después de una serie de actos que conducen a Munn a una vida criminal, hay una escena en la que éste vuelve a romper el velo de su yo «diurno» o público, y en la que Tolliver vuelve a declarar explícitamente su estrecha rela-

ción con Munn. Munn se marcha sin matarle, dejando así vivo al depositario de su yo «diurno»; pero unas pocas páginas más adelante, su «yo» nocturno se suicida cuando es perseguido por los representantes de la ley. Las frases finales que cierran el libro son:

> Tendido en el suelo disparó una vez más, casi espasmódicamente, sin importarle la dirección. Intentó apretar el gatillo de nuevo pero no pudo. Tumbado allí, mientras el sólido suelo se sacudía y palpitaba bajo él en un espasmo interminable, escuchó las voces apagadas que subían desde la cuesta vacía, como las voces de los niños que juegan en la oscuridad.

De este modo, una vez dicho todo, el gesto de Tolliver, situado estratégicamente al final de un capítulo, es una materialización de esta relación entre Munn y él. Él es el representante paternal del yo «diurno» de Munn y las acciones del yo «nocturno» se llevan a cabo en desobediencia a él[4].

Como un ejemplo más de un incidente en el que un «punto crítico» que nos lleva a vislumbrar una organización dramática no supone nigún perjuicio para la integridad formal, podemos considerar *Las uvas de la ira.* Tom Joad, que vuelve de la cárcel con una tortuga de tierra, conoce a Casy, un antiguo predicador, después de lo cual, libera a la tortuga, con lo cual Casy dice que él es como una tortuga (Tom la había recogido en su camino desde la cárcel a casa). He hecho notar, como hipótesis para su posible desarrollo, que la tortuga podría servir como un objeto material mediador para vincular a Tom, a Casy con el argumento, una especie de depositario externo o «símbolo» de tal función. Tal vez desde este punto de vista, igual que Steinbeck ha titulado una obra reciente *Of Mice and Men*, esta novela podría haberse titulado *Of Land of Turtles and Men.*

Todo el asunto tiene ahora sentido. El deambular sin rumbo de la tortuga (planteado explícitamente) por la tierra seca, «presagia» (o implícitamente profetiza) el viaje durante la sequía con el que Tom y Casy van a ser identificados. Su errar a través de la tierra reseca es «representativo» del viaje por una corriente de tráfico sobre las autopistas secas. Contiene implícitamente en «colapso cordal» un destino que la narración desarrollará explícitamente como un «arpegio». Tenemos el regreso de Tom después de la cárcel con la tortuga en el bolsillo (i.e., llevando el argumento futuro con él, como una carta belerofóntica); la liberación de la tortuga por parte de Tom (que ha sido proclamada por el propio Casy como él mismo) vincula de ese modo a Casy y a Tom; cuando muere Casy (con una variación de las últimas palabras de Cristo, «perdónales porque no saben lo que hacen»), Tom establece la consubstancialidad de su causa con la de Casy, primero vengándole y después proclamando la misma filosofía de conciencia política («Dios, estoy hablando como Casy») y, por último, convirtiéndose en fugitivo de los mismos depositarios de la autoridad que habían matado a Casy.

Poniendo en relación estos hechos con la cuestión de «qué tiende hacia qué», encontramos la obra en su conjunto organizada como una *estrategia para la redención del crimen*. El «proceso de peregrinaje» de Tom va desde el papel de un hombre que había salido de la cárcel después de matar a un hombre en una pelea de borrachos hacia el papel de un hombre que es fugitivo de la ley por haber matado a un hombre por un causa «justa», dado que ha asesinado al asesino de Casy, el chivo expiatorio sacrificial y carismático de la emancipación. Es un progreso desde una clase inferior de crimen a un tipo de crimen «trascendente» (incluso los criminalistas ortodoxos normalmente sitúan el crimen político en una categoría distinta a la de otros tipos que son más personales en su motivación, una reserva que se hace necesaria por el hecho de que la filosofía «criminal» de una época se convierte muy a menudo en la filosofía «normal» de una época posterior). Quizá la condensación más efectiva de esta filosofía, todavía criminal, se encuentra en la frase «Porque ahora 'He perdido mi tierra' ha cambiado, una célula se divide y de su división nace lo que tú detestas: 'Hemos perdido *nuestra* tierra'». El crimen simbólico se expía gracias a la socialización, precisamente porque *es* una socialización.

Podríamos considerar desde este punto de vista la leyenda de Christopher, el «portador de Cristo», que lleva al extranjero a través de la corriente –y cuanto más se acerca a la otra orilla siente que su carga se vuelve cada vez más pesada, pues al ser a Cristo a quien está llevando, también carga sobre sí todos los pecados del mundo. El sentido de carga es aquí un sentido socializado porque, habiendo sido purificada la culpa, la carga de llevar al que lleva la cruz más que una carga es un honor.

Puesto que las obras incorporan un *agon*, también podemos ser empujados a buscar algún tipo de imágenes subyacentes (o agrupaciones de imágenes) a través de las cuales tenga lugar el viacrucis agónico, como por ejemplo: hielo, fuego, putrefacción, laberinto, confusión, infierno, abismo, montañas y valles, exilio, emigración, pérdida, hundimiento, silencio, en unas ocasiones con su antídoto, en otras simplemente «llegando al límite». Hay gran cantidad de términos globales, repito, que hacen que la imagen más concreta se convierta en «simbólica» o «representativa» de una clase o de otra.

Pero en este tipo de clasificaciones no debemos olvidarnos de introducir elementos de *differentiae* al particularizar nuestra descripción de la estrategia de un poeta. Consideremos, por ejemplo, las muchas variantes significativas de la peregrinación: tenemos el viaje en busca del Santo Grial, la migración de una Cruzada, la búsqueda del vellocino de oro, el tipo de peregrinación turística que encontramos en Chaucer o en el viajero internacional de Henry James, la caza vengativa de Moby Dick, el vagabundeo de Gorki, algún viaje de crecimiento espiritual como el de Whilhem Meister, aprendiz y oficial, donde el final ideal está contenido implícitamente o «proféticamente» en su apellido. Es obvio que estas distinciones también nos conducen inmediata-

mente a los ingredientes de tejido social que operan en la situación que hay detrás de la estrategia del escritor, como cuando comparamos la falta de hogar de Henry James con la de Gorki[5].

Ya me he referido a la obra de Robert Penn Warren *Night Rider*. Y me gustaría ahora cerrar este capítulo dedicado a la metodología fijándome en los actos simbólicos ejemplificados en esta novela tan excepcionalmente hábil e inteligente (una obra que fue bien recibida por el gremio literario pero que me parece que no tiene el reconocimiento general que creo merece).

En primer lugar, me parece una novela inusualmente hermosa, escrita en lo que yo llamaría el modelo «al límite». En cierto momento, por ejemplo, el proceso de maduración se describe como el acto de ir retirando las sucesivas capas de una cebolla, lo cual sugeriría pefectamente tal proceso por introversión, por interiorización hacia un núcleo inexistente, que yo consideraría el típico del tipo de argumento «al límite». Cuando completamos la búsqueda de ecuaciones, encontramos una estructura como la que paso a explicar.

El yo «nocturno» ha alcanzado la autodestrucción simbólica como un tipo de ausencia de voluntad. El senador Tolliver, representante del yo «diurno», ha sido dejado con vida en su papel de padre. Entonces, ¿es él un «depositario de la futuridad»? Al examinar la obra con más detenimiento, para su representación ecuacional, lo encontramos explícitamente descrito, mientras al mismo tiempo aparece Munn, «hablando con la gente durante toda su vida; las multitudes no son otra cosa que su voz hablando a las multitudes; si tuviera algo en su interior, algo de vida que absorbiera de las multitudes, que hablara. Multitudes y mujeres. No es nada excepto cuando piensa en otra persona pensando que él es algo...» El yo diurno es una especie de caparazón social –así si es abandonado, como un «depositario de la futuridad», es presentado bajo auspicios realmente negativos.

Pero hay otra posibilidad. Munn ha roto con su mujer, pero ella lleva en sus entrañas un hijo suyo después de abandonarlo. Sin embargo, la identidad de este niño también es presentada bajo malos auspicios. Munn ni siquiera sabe su nombre. Además, en su adolescencia Munn ha vivido en Filadelfia con una tía excéntrica y rara a quien solía leerle noticias absurdas. También cuando vivía allí había ido a un museo, donde vio fetos metidos en unos tarros. Y ahora, cuando piensa en el niño, se le viene a la mente esta etapa de su vida y los fetos conservados en alcohol.

Pero hay aún otra posibilidad más. Hacia el final de la novela hay un soberbio capítulo de recapitulación en el que Munn ha ido a esconderse con un tal Proudfit, quien le cuenta la historia de su vida. Es una historia de la categoría *Phoenix-out-of-the-ashes*: la de un hombre que expulsa la crueldad de sí mismo mediante un exceso de crueldad; es la purificación por exceso, la «estrategia de Blake». Después de esos excesos cae enfermo, y a causa de la fiebre sueña que desciende de una colina y llega al verde, a la sombra, al frescor, al agua y a una pequeña iglesia donde hay una chica sentada. Eso representa

un cambio; se recupera y regresa a casa, donde encuentra la imagen con la que había estado soñando, y se casa con la chica que estaba sentada bajo el árbol de la iglesia.

Este episodio está escrito de manera absorbente. Aunque es excelente por sí mismo, también actúa como un valioso elemento funcional. Porque, en una nueva individuación, resume el modelo de la novela misma hasta ese momento, y además proporciona una pausa muy efectiva, preparatoria del giro final del argumento. En este punto, puesto que Munn ha ido a esconderse con este hombre, entiendo que está «bajo la égida» de Proudfit. Tal y como dirían los astrólogos, Munn está ahora «bajo el signo de Proudfit». Por eso, la historia de Proudfit es la historia de Munn. Sin embargo, Munn abandona a Proudfit y regresa para completar su destrucción. A pesar de todo, como «depositario de futuridad», no es un buen presagio a la luz del posterior desarrollo del argumento. Y mientras que Proudfit, al bajar de la montaña al valle, está en el camino hacia su curación, Munn muere cuando oye a sus perseguidores «ladera abajo gritando sin sentido». El paralelismo termina en contraste. Podemos decir que el estado de descanso final de Proudfit sirve como contraste técnico para realzar nuestra apreciación del fracaso de Munn.

Sin embargo, hay «futuridad» en un sentido menos literal: en la inteligencia y en la suavidad de la laboriosidad misma. No puedo decir cuánto hincapié podemos hacer en este único factor (i.e., una especie de «espiritualidad sin personificación en el dogma»). Lo que podemos decir es que el libro es fascinante, y que encontramos en él, como en gran parte de la mejor literatura actual, una falta de escrúpulos artísticos que conduce a un tipo *siniestro* de belleza en la que un escritor de medio pelo podría ser más «sano» en su confección de las recetas poéticas mediante la táctica de «darle la vuelta a un tema».

En cualquier caso, nosotros sí percibimos un tratamiento irónico cuando un crítico de corte marxista examina la obra de los Agraristas. Porque estos hombres, a) escriben habitualmente a la manera «al límite», y b) intentan recomendar su región usando el «color local». Tras lo cual, el marxista, uniendo a la fuerza estas dos tendencias, puede llegar a decir: «Al asociar su región con una clase de argumento tan siniestro, ¿el regionalista no está en realidad criticando su región?» Nada más lejos de mi intención que iniciar una disputa ni entre bandos ni dentro de un mismo bando[6]. Me interesa esta cuestión porque, aunque yo me inclino aquí por la interpretación marxista, tengo la sensación de que podemos estar pasando por alto algún factor importante[7].

En el caso de Warren, creo que las connotaciones que rodean a Tolliver como depositario de su yo social o político no son las que habrían de rodear al personaje si estuviera vinculado a una filosofía política racional y bien desarrollada. También soy plenamente consciente de que nuestro papel en una actividad grupal no termina de engarzarse perfectamente con nuestro papel como individuos; esa salvación, no importa lo orientada que esté hacia la colectividad, es todavía una cuestión individual, y esos poemas, como rituales de redención,

son una especie de «misa privada» (que se hace pública desde el momento en que otros pueden participar en ellos), servicios comunitarios quizás desarrollados por una «empresa privada» para mantener modelos económicos similares.

También hemos de destacar una cualidad «en serie» en el que hemos llamado modelo «al límite», un tipo de «interioridad dentro de la interioridad, como la empresa «nocturna» dentro de la empresa «diurna» (paralelamente tenemos un desarrollo similar en la esfera económica desde compañías operativas a *holdings* controlados por «testaferros».) Puede verse este modelo en el verso de Coleridge «Un copo de nieve sobre un manto de nieve». Y en *Moby Dick* hay un pasaje de este tipo especialmente «eficaz» que anuncia proféticamente la esencia del viaje de Ismael: después de vagar por «calles de tinieblas», atraviesa una puerta donde tropieza con una urna; al seguir avanzando, se da cuenta de que está en una iglesia para negros y que el texto del predicador versa sobre la negrura de la oscuridad».

Tomando prestada una insinuación de Borgese, podríamos sugerir una distinción entre «revolución» e «involución» en la que los libros del modo «al límite» ejemplificarían el método en serie o «involutivo». Me temo, sin embargo, que Borgese aplica el término para caracterizar a «la involución fascista» en contraste con sus propias pretensiones «revolucionarias». Y no quiero verme en la coyuntura de llamar fascista de manera gratuita a ningún hombre y menos a un hombre por el que siento un gran respeto. Por qué no considerar esta cuestión como sigue: es la involución fascista la que Warren ha encarnado y asesinado ritualmente. Ha sido suprimida tan simbólicamente que ha sido suprimida «proféticamente». El yo social, público, no aparece en el ritual y este depositario, el senador Tolliver, es un yo *parlamentario.* Este yo, sin embargo, queda con una identidad incompleta, y está constituido tan cuidadosamente que, en nuestra actual estructura de conflictos, el papel parlamentario es en realidad vago y confuso, y no está normalmente relacionado con ningún concepto fundamental de propósito social, un propósito que bien podría consistir en fusionar la integridad pública e individual.

NOTAS

[1] El autor hace referencia al ensayo que lleva por título «The Rhetoric of Hitler's 'Battle'», publicado originalmente en los años treinta en *The Southern Review* y recogido a partir de 1941 en las sucesivas ediciones de este libro. (N. del T.)

[2] ¡Oh, más dulce que una fiesta de bodas,
es para mí más dulce
avanzar juntos hacia la iglesia
en buena compañía!

[3] Se trata de la llamada «Escuela de Chicago», coetánea de Burke y cuyos miembros son también conocidos como «Neoaristotélicos de Chicago». Los autores de primera generación son Ronald. S. Crane, Richard P. McKeon, Elder Olson, Norman Maclean, William R. Keast y Ber-

nard Weinberg. Un amplio panorama de la actividad teórica y crítica de este grupo puede verse en R. S. Crane (ed.), *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, Chicago, The University of Chicago Press, 1952. En español se han traducido algunos de los trabajos más representativos en J. García Rodríguez (comp.), *Neoaristotélicos de Chicago*, Madrid, Arco/Libros, 2000. (N. del T.)

4 Se me ha recordado que Munn no se suicida en un sentido literal y que, en la edición inglesa de *Night Rider*, el autor cambió el final para evitar esta posible interpretación errónea. Esta apreciación no afecta en absoluto a los propósitos presentes. Porque aunque el final no es literalmente un suicidio, sí lo es en esencia. El disparo de Munn, aunque no va dirigido contra él mismo, es disparado hacia el vacío sin propósito alguno, después de lo cual él se consume, pasando de un papel activo a un papel de pasividad absoluta. El estado en el que cae no es exactamente una muerte de la voluntad, pero invita a una suspensión momentánea de la misma. Como motivo (i.e., aquello-que-empieza-el-movimiento) no es ni una acción (como la de un conductor) ni una pasión (como la de alguien que es conducido), sino que es más bien la suspensión o carencia de todo movimiento, una huida hacia adentro, como la de aquellos organismos que, cuando se les ataca, se protegen mediante la inmovilidad absoluta. Probablemente se acerca más a la suspensión de motivo que los psicólogos llaman «estado catatónico».

5 Las imágenes del viaje que aparecen en *Las uvas de la ira* tienen un efecto muy interesante desde el punto de vista funcional. He escuchado decir a un crítico que el libro «tenía movimiento» hasta el momento en que los Joads llegan a California, pero que a partir de este punto divagaba, «carecía de movimiento». Se me ocurre que la observación puede aplicarse en el sentido más literal: hasta que llegan a California, los Joads se movían en una *dirección definida*; después de llegar, su destino se torna tan impreciso como el de la tortuga de tierra.

6 En el original, Burke utiliza «camps» y «camp» respectivamente, con lo que su expresión tiene unos valores connotativos que la traducción castellana difícilmente puede mantener. (N. del T.)

7 *Las uvas de la ira* no escapa a una posible acusación, tal y como lo demuestran las objeciones efectuadas por Heywood Broun en *The New Republic* y las numerosas cartas de liberales iracundos que provocaron las opiniones de Broun. El libro está en la línea «emancipatoria» y no existe ningún control natural para esta tendencia. Cualquier intento de detener una tendencia es «reaccionario». De ahí que, si el público se acostumbra a un cierto grado de obscenidad este año, el «progreso» exige el uso de una obscenidad mayor al año siguiente. Obviamente, en algún lugar hemos de mandar parar, pero sea cual sea el punto en que se haga, siempre se estará proponiendo una «reacción». Ahora bien, no creo que *Las uvas de la ira* contenga gran cosa que pudiera ser considerada como «obscena» por ningún lector familiarizado con los estilos modernos. Sin embargo, como ha señalado Botkin, su diálogo está escrito siguiendo el estilo «hard boiled» más que el estilo «folk». No es realista, sino naturalista. El resultado general es un obstáculo desde el punto de vista propagandístico desde el momento en que la causa «noble» es identificada con una tendencia *sospechosa* que debe ser continuamente defendida. La causa política tiene que ser defendida, y si en el curso de esta defensa se identifica con una causa estética, que igualmente requiere una defensa, uno es como un propagandista que simplemente lleva dos cargas en vez de una. El acto de propaganda ideal consiste en la identificación imaginativa de tu causa con valores que sean incuestionables. Este punto queda más claro si comparamos *Las uvas de la ira* con *El tiempo del hombre*, de Elizabeth Madox Robert, donde unos personajes que están en situaciones semejantes a las de *Las uvas de la ira* son identificados con palabras y actos más realistas que naturalistas (aunque el realismo es demasiado «pintoresco» y localista para aspectos más generales de la escena contemporánea). Y parte de la vergüenza que hay implícita en el estilo de Steinbeck se comprende mejor si recordamos un período anterior en el que los roles estaban invertidos, como en los escritores de la Restauración, cuyo cultivo de la obscenidad era en sí mismo un aspecto de la «reacción». Tal y como ha quedado demostrado, esta «compleja alianza» ayudó a organizar la resistencia en contra de la posición política que representaban estéticamente.

13. «Forma» y «contenido»

No puedo afirmar que el modo de análisis hasta ahora propuesto esté libre de interpretaciones subjetivas. Lo que sostengo es que se ha evitado un diccionario irrefutable (como lo sería uno que tuviera una serie de significados absolutos para cada tipo de símbolo, y simplemente «tradujera» un libro desde su lenguaje exotérico a su lenguaje esotérico correspondiente). Para saber lo que significan «zapato, casa, o puente», no se puede empezar con un «diccionario de símbolos» escrito previamente. Se deben descubrir, mediante un análisis inductivo de una obra dada, los contextos paticulares en los que aparecen zapato, casa o puente. No se puede saber de antemano en qué estructura ecuacional participará.

A través del análisis de la obra se propone una descripción de esta estructura ecuacional. Las propuestas están abiertas a discusión, al tiempo que se ofrece una prueba para ellas y se muestra qué cantidad del desarrollo del argumento podría explicar esa descripción. Son posibles también «aproximaciones más profundas» que den cuenta de más elementos. El método, en resumen, puede ser construido en contraste con estrategias de motivación esencializadoras que comienzan de cero.

La aproximación general al poema podría ser llamada «pragmática» en el sentido de que asume que para una mejor descripción de la estructura del poema debe considerarse siempre la función que cumple el poema. Asume que el poema está diseñado para «hacer algo» por el poeta y por sus lectores y que podemos hacer las observaciones más relevantes considerando el poema como la representación de este acto. En el poeta, podríamos decir, la poetización existe como una función psicológica. El poema es su estructura anatómica correspondiente. Y el lector, al participar en el poema, respira dentro de su estructura anatómica una nueva vitalidad psicológica que refleja, aunque con una diferencia, el acto de su creador, estando el reflejo en la coincidencia entre la situación del escritor y del lector, y la diferencia en el hecho de que estas dos situaciones están muy lejos de ser idénticas.

La justificación de este enfoque pragmático del poema reside en el tipo de observación que una perspectiva funcional nos obliga a seleccionar de entre un número infinito de observaciones posibles acerca de la estructura poética.

Un planteamiento que, como éste, pone el énfasis en el acto integra inmediatamente consideraciones de «forma» y «contenido». Recuerdo haber

hablado con el pintor Henry Billings sobre una serie de cuadros que estaba pintando. Era una serie de «Arrestos» titulados «Arresto 1», «Arresto 2», etc. Me entusiasmó la idea porque sentí que aquí el artista había «hallado un filón». Todos, pensé, han compartido hacia el criminal la actitud «sólo la gracia de Dios me guía». Y cuando un artista merodea alrededor de alguna situación tan básica como ésta, puede reindividualizarla mediante muchas representaciones concretas muy distintas. Antes incluso de que él mismo comience ya existe un fuerte factor de predisposición a sentirse atraído. De igual modo, existe un potente factor de atracción en la novela de Steinbeck en la situación subyacente que él mismo utiliza: un acoso que se puede presentar de capítulo en capítulo con nuestra propia inquietud económica siempre a punto para ayudarnos a «comprometernos con ella»[1].

Sin embargo, aunque tuviera en mente estos pensamientos cuando pensaba en un «filón», me di cuenta de que Billings estaba tomando mis observaciones de forma completamente diferente, exclusivamente desde el punto de vista de sus problemas técnicos como pintor. La «oportunidad de explotación» que él vio en el tema surgía del hecho de que un arresto organizaba espontáneamente a todos los espectadores alrededor de un mismo punto focal. Allí donde sucede un arresto, todos los espectadores «toman posiciones» con referencia a él, de la misma manera que hacen el detenido y quien lo arresta.

Yo estaba pensando en esa cuestión desde el punto de vista del «contenido» puro. Vi la oportunidad, por ejemplo, de incluso crear una «estructura genérica» de arrestos porque cuando miraba uno de sus cuadros, en el que aparecía un ratero de tres al cuarto, recordé que había visto una fotografía de Richard Whitney camino de la cárcel despues de su detención; me había impresionado su prestancia cuando avanzaba con aquel descaro y con aquella dignidad, mientras que eran los policías que le acompañaban los que daban la impresión de estar encogidos, como si de alguna manera estuvieran pidiendo disculpas por algo. Había algo *asertivo* en su detención, como si él mismo la *hubiera deseado.* Mientras yo pensaba en el «contenido», Billings había estado pensando en el mismo asunto desde el punto de vista de la «forma»[2].

Por eso, cuando los consideramos desde el punto de vista de la acción simbólica, no es necesario elegir entre el modo de consideración del artista y el mío propio. A él le interesaba un acto unificador y a mí también. Yo sólo sugiero que, cuando se comienzan a valorar las situaciones que hay detrás de las tácticas de expresión, se encuentran tácticas que organizan una obra técnicamente *porque* la organizan emocionalmente. Los dos aspectos, podríamos decir a la manera de Spinoza, no son sino modos de la misma substancia. Por consiguiente, si se busca la *carga* de un hombre, se encontrará el principio que revela la estructura de la forma en que lleva su carga; o dicho de otra forma, si se busca su problema, se encontrará la pista que explique la estructura de su solución. Su respuesta encuentra su forma en relación a las preguntas a las que está dando respuesta.

Creo que las pruebas de culpabilidad, con sus correspondientes modos de purificación, son la pista principal que nos conduce a las tácticas de la socialización poética. Y en cuanto a las tácticas de obras escritas de nuestra estructura social concreta, con el largo y arduo período de celibato adolescente (o sin ninguna confianza por parte de la sociedad por ignorar este celibato) que acompaña a nuestra estructura social, esperaría ver cómo un problema social asume un papel principal en nuestras estrategias expiatorias habituales. Un papel principal, pero de ningún modo un papel exclusivo; es solamente un ingrediente importante de la receta total –y el crítico debe estar siempre atento para ir más allá de él, destacando la forma en que éste se entrelaza con un tejido de motivos mucho más amplio.

Tal vez, como el mejor modelo para indicar cómo se esquematizaría la noción de «carga» o «problema» subyacente a las tácticas de un acto simbólico, debería ofrecer un ejemplo explícito de motivación «proporcional» utilizando el caso de Coleridge y resumiendo, de este modo, la exégesis diseminada a lo largo de las páginas precedentes.

Para mayor comodidad, la motivación podría ser dividida en cinco hilos conductores principales: el problema estético, el problema matrimonial, el problema político, el problema de la droga y el problema metafísico. Analicemos cada uno de ellos brevemente en este orden:

1. El problema estético. Ilustrado *par excellence* en «The Eolian Harp». Interacción de sujeto y objeto ejemplificada en la visión de una perfecta comunión entre el individuo y el universo. La unidad del actante, la actuación y lo actuado. El poeta ejemplifica en este caso una estética minuciosamente «impulsiva»: el donante se hace uno con lo donado. Necesidad y deseo son uno. La estética es presentada en términos de «tentación» y el poema se cierra con disculpas a la esposa, cuando el poeta le promete reformarse, lo cual es en verdad sorprendente a la vista de que el poeta ha celebrado un estado de exaltación ideal. Es una progresión que va desde: «My pensive Sara! Thy soft cheek reclined / Thus on mine arm ...», a

And that simplest Lute,
Placed lengthwise in the clasping casement, hark!
How by the desultory breeze caressed,
Like some coy maid half yielding to her lover,
It pours such sweet upbraiding as must needs
Tempt to repeat the wrongs!...

a la visión de la comunión,

Which meets all motion and becomes its soul,
A light in sound, a sound-like power in light,

O! the one Life within us and abroad,
Rhytm in all thought, and joyance everywhere-

al cambio de escenario (del crepúsculo de la tarde a la medianoche),

And thus, my Love! as on the midway slope
Of yonder hill I stretch my limbs at noon,

al replanteamiento de la comunión,

And what if all of animated nature
Be but organic Harps diversely framed,
That tremble into thought, as o'er them sweeps
Plastic and vast, one intellectual breeze,
At once the Soul of each, and God of All?

a la apología,

But thy more serious eye a mild reproof
Darts, O beloved Woman! nor such thoughts
Dim and unhallowed dost thou not reject
And biddest me walk humbly with my God.
Meek Daughter in the family of Christ!
Well hast thou said and holily dispraised
These shapings of the unregen'rate mind[3];

Esto nos conduce directamente hasta

2. El problema matrimonial. Ahora ya podemos comenzar a tender un «puente imaginario». Percibimos, por ejemplo, que las excusas del poeta a su esposa siempre aparecen bajo la égida del mediodía. Tenemos la desviación desde la fiesta de bodas en «The Ancient Mariner» y el antecedente de los castigos infligidos sobre el marinero a pleno sol. También descubrimos mediante continuas referencias que el Sol equivale a la religión y a los deberes paternales. Esto nos lleva de vuelta a «The Eolian Harp» para una comprobación más exhaustiva, y allí se señala explícitamente que las excusas del poeta a su esposa surgen del sentimiento de que su visión exaltada era una visión no cristiana y que ella representa sus deberes cristianos. Notamos una función idéntica del mediodía, como algo relacionado con el matrimonio, en otras partes de su obra (especialmente en otras baladas escritas en la misma época). Todo esto puede observarse sin salir del material poético; también tenemos, como ya he dicho, gran cantidad de material biográfico basado en el problema matrimonial. Pero para ilustrar el modo en que se trazan las interrelaciones metafóri-

cas, podría decir que, tan pronto como nos centramos en una imagen, como la del mediodía, encontramos otras imágenes que reiteradamente forman un tejido asociativo con ella. Por ejemplo, encontramos que el Sol en «The Ancient Mariner» produce la putrefacción. Al final encontramos al ermitaño (bajo cuya influencia es absuelto el marinero) rezando sobre un asiento de musgo que cubre un viejo tronco de roble podrido. Con este nuevo bagaje añadido, volvemos y encontramos en otra parte un desafortunado cortejo nupcial (en «The Three Graves») avanzando sobre un camino cubierto de musgo. Encontramos la oración-sobre-el-musgo-que-oculta-la-podredumbre del ermitaño respaldada por el desarrollo mismo de «The Ancient Mariner», con una preferencia por una religiosidad-sin-matrimonio planteada explícitamente, mientras que el poema termina con un apunte sermoneador que ha sido considerado por muchos lectores como un fallido cambio de esencia. No intento aquí establecer las distintas interrelaciones de un modo concluyente (lo que exigiría una cantidad excesiva de citas, cuestión que llevaré a cabo de manera detallada en la monografía que lleva por título *The Particular Strategy of Samuel Taylor Coleridge* que actualmente estoy preparando). Lo único que pretendo ahora es indicar la forma en la que debe proceder el descubrimiento de interrelaciones. Del mismo modo que, por ejemplo, el ermitaño reza en el tronco del roble en «The Ancient Mariner», así también encontramos que Christabel es una ermitaña que reza en el roble, lo cual «enlazaría» ese poema con el otro. También el papel que desempeña el ojo hechizador en varios poemas de Coleridge tendría que ser rastreado en relación con la imaginería natural y narrativa que hay a su alrededor. Porque, como ha señalado Lane Cooper, no sólo las personas del poema de Coleridge tienen este ojo magnético reluciente, sino que lo encontramos también en el Sol y en las serpientes (con lo cual podemos recordar las serpientes que crecen en la putrefacción del Sol).

3. El problema político. Por ahora ya tenemos suficientemente establecido el modo en que se entrelazan los distintos ingredientes de la motivación. En los años inmediatamente anteriores a su matrimonio, por ejemplo, Coleridge se mostraba especialmente emocionado con su proyecto de «Pantisocracia», un plan utópico para crear una colonia comunista en los Estados Unidos. Su idea era que en esta colonia, una vez conseguida una adecuada estructura de la propiedad, sería inevitable la virtud (lo cual nos lleva a la estética impulsiva de «The Eolian Harp» y a la bendición impulsiva de las serpientes de «The Ancient Mariner»). Él mismo estaba en ese momento considerando seriamente la posibilidad de un matrimonio porque se había estipulado que todos los colonos debían de estar casados. El proyecto se hundió poco después de su matrimonio, con lo que se desmorona también la razón fundamental de su unión con Sara. Su decepción ante el fracaso de este proyecto fue extrema. Volviendo de nuevo al problema estético, recordamos que Pantisocracia era su ideal de unificación imaginativa: en sus últimos años lo encontramos transformado de un libertario en un conservador y trabajando

en este proyecto desde una revisión conservadora, ahora mediante la concepción trascendental de la estructura de la sociedad británica contemporánea desde ese punto de vista integrador (mediante el cual las condiciones imperfectas de la actualidad histórica se transubstancian en términos de los principios o ideales que decían representar).

4. El problema de la droga. Mediante la exploración de las imágenes de sus poemas en relación con las imágenes que emplea en sus cartas para describir la droga, podemos revelar la forma en que «The Ancient Mariner» es un ritual para redimirse de la droga, efectuado por el cambio alquímico que tiene lugar cuando las serpientes pasan de ser criaturas malignas a criaturas benignas. Aquí las serpientes son una representación metonímica de la droga (como parte de la misma «economía psíquica», como se pone de manifiesto en la exploración imaginaria de los «racimos»). Entonces encontramos el papel que la droga desempeña en «Christabel», «Kubla Khan», «Remorse» y en «Ode to the Departing Year». Puede destacarse la transformación gradual que va de la benigna «etapa de permanente luna de miel» de la adicción hasta la etapa «de decepción», maligna, descrita en «Dejection» y en «The Pains of Sleeps», una transformación que puede ser rastreada muy claramente a través de las diferentes cualidades sonoras que se dice produce el arpa, o el laúd, en distintos poemas escritos a lo largo de esta progresión gradual. Creo que se puede dar cuenta de gran número de elementos formales de los poemas de Coleridge destacando su función táctica en relación con la droga. En «The Ancient Mariner», por ejemplo, tenemos un tránsito desde lo benigno a lo maligno. En «Remorse», los principios benignos y malignos se disocian dramáticamente, luchan, y triunfa lo benigno. En «Kubla Khan» (escrito de manera automática, cuando predominaban los aspectos benignos de la droga) encontramos casi únicamente la etapa «maniaca», mientras su «contrario dialéctico» sólo parpadea en los márgenes, y la insinuación desnuda de la serpiente, observable quizá en el fluir laberíntico del río o en la sugerencia de la Medusa que se cierra en el «cabello flotante» y que le hace gritar al poeta ¡Cuidado! ¡Cuidado! (En un poema anterior, «Religious Musings», hay un verso «pontificador» muy útil para nuestro propósito: «Mostrando su pelo serpenteante en un oleaje laberíntico».) En el poema «Christabel», no concluido, encontramos detenidos los dos aspectos en el momento de la indecisión, apenas equilibrados en el indeterminado «momento clave», la consubstancialidad de ambos efectos, el benigno y el maligno de la droga expresados por medio del tenue intercambio de rol, cuando la piadosa Christabel en ocasiones sigue los pasos de la siniestra Geraldine (en las ocasiones en que hace el silbido de la serpiente), mientras que el bondadoso Bard Bracy sueña que la relación entre ambos es como la de la paloma y la serpiente, con esta última enroscada al cuello de la paloma, hinchándose cada vez que la paloma se hinchaba. (De todos los poemas, «Christabel» es el que tenía las mejores bases para haberse dejado inconcluso. Porque trata precisamente de ese estado de indetermina-

ción en el que dos principios en conflicto están perfectamente equilibrados. Sería posible dejarlo inconcluso sin violar la estructura presente de motivación del poema.) Creo que puede demostrarse que la «Ode to a Departing Year» de Coleridge, que trata explícitamente de una profecía política, adquiere relevancia al hacer uso de las imágenes relativas a los temores a la droga, y por eso la profecía se manifiesta en dos niveles: de manera evidente sobre tendencias políticas, pero implícitamente sobre el curso de hechos psicológicos internos que culminan en «Dejection»[4]. Puede enlazarse el problema de la droga con el problema estético destacando que, en sus momentos de euforia, proporciona el mismo tipo de unidad impulsiva que manifiesta la estética de «The Eolian Harp». En las cartas, Coleridge, de manera explícita, lo presenta como una traición a su mujer. La vinculación con su famosa distinción entre imaginación y fantasía puede ser revelada en la sugerencia de que el límite de la imaginación sería la manía y el límite de la fantasía sería el delirio, términos que son, precisamente, los que utiliza para distinguir entre los efectos de la droga durante su etapa de euforia y la etapa de «abandono total» (según sus palabras) que acompaña a los síntomas del síndrome de abstinencia.

5. El problema metafísico. Coleridge ha definido la poesía como «un pálido reflejo de la creación». En la actividad humana, sin embargo, este proceso de creación implica no sólo un *hacer* sino un *rehacer*. Consideremos, por ejemplo, el problema de la substancia ancestral. Coleridge, en su cosmogonía de la bondad y la maldad (en «Religious Musings») nos ofrece un linaje en el que lo bueno procede de lo malo. Por tanto, mediante la fórmula de descendencia causal «así como es el padre, así es el hijo»[5], lo bueno amenaza con hacerse consubstancial con lo malo, como su descendiente por línea directa. De ahí la necesidad de la transubstanciación, de la transcendencia, de un cambio radical en la esencia. Manteniendo nuestra distinción entre acorde y arpegio, el problema metafísico podría plantearse como sigue: en el arpegio del desarrollo biológico o temporal, lo bueno proviene de lo malo (del mismo modo que nosotros mejoramos revisando nuestros excesos y éstos se convierten en un agente necesario en el drama o dialéctica del mejoramiento: son el «malvado» que «coopera competitivamente» como «Cristo criminal» en el proceso de redención). Pero cuando se condensa el arpegio del desarrollo mediante formas de lógica atemporales y ahistóricas, se obtiene una «polaridad» simultánea, que suma lo bueno y lo malo como consubstanciales. Ahora bien, si se introduce en un acorde una nota ajena a la armonía perfecta, el resultado es una disonancia. Pero si se toca ese mismo acorde como un arpegio que tuviera los mismos componentes, el ingrediente disonante que se ha introducido puede convertirse en una «nota de transición». La «transcendencia» es la resolución del problema lógico alargándolo en un arpegio narrativo en el que un elemento conflictivo puede ser incluido como una «nota de transición» y que no se perciba como una «disonancia». Una lógica es «plana», simultánea, «cordal»; idealmente, todo esta hecho antes de que tú comiences[6].

Así, la «dialéctica de la historia» de Hegel intentó la unión de propósitos contradictorios, tratando de hacer que la nota de tránsito del arpegio se adaptara como concordancia en una simultaneidad. Dada una lógica que estuviera idealmente concluida antes de que se comenzara, los antihegelianos tienen la oportunidad de objetar que su lógica del desarrollo, si es cierta, haría que el desarrollo fuera imposible. Tesis, antítesis y síntesis existirían todas simultáneamente y con igual fuerza. Pero alargándolas en un arpegio temporal, él puede captar la tesis como dominante en un momento concreto, la antítesis en otro y la síntesis como acto de trascendencia en otro momento[7].

No dispongo ahora de espacio para ofrecer todas las pruebas materiales necesarias para intentar completar los cinco problemas de Coleridge. Los propongo simplemente para indicar cómo podríamos, mediante la representación gráfica de las ecuaciones, evitar la reducción a una «causa» única. Así, incluso si tuviéramos que comenzar nuestro análisis aislando un componente sexual explícito (como el problema matrimonial o la posibilidad de que la estética unitaria, que proclamaba una coincidencia de identidad con la esposa omitida, pudiera en cierto modo revelar un parentesco con modelos adolescentes, una economía mental formada anteriormente a la inclusión de la esposa) el esquema de interrelaciones, tal y como lo hemos desarrollado últimamente, no nos obligaría en modo alguno a una simpleza en el dibujo del autor escribiendo obras «causadas» por este problema sexual específico.

No sería en absoluto necesario tener en cuenta la cuestión de la «causalidad». El punto principal es destacar *cuál es la estructura ecuacional del poema.* Ésta es una afirmación acerca de su *forma.* Pero para guiar nuestras observaciones sobre la forma en sí, tenemos que intentar descubrir las *funciones* a las que sirve la estructura. Esto nos lleva a un análisis del propósito, la estrategia y el acto simbólico. Cuando se descubre, por ejemplo, que el hijo del piloto en «The Ancient Mariner» actúa como el depositario que toma sobre sí mismo los rasgos más malignos de una cura realizada bajo la égida de la luz de la luna [i.e., los peores rasgos de la locura *(lunacy)* que afectan al «bobo de barba gris»], uno puede darse cuenta de su función formal en el drama –y, volviendo más atrás, podemos discernir la función formal, como presagio, de los baldes «estúpidos» que se llenan cuando el remedio comienza a hacer su efecto. (Una palabra ciertamente feliz, como todos los lectores deben de sentir, y sin duda merecedora de una glosa que indague en su funcionamiento metonímico, sus implicaciones, su papel como representante de más de lo que explícitamente dice.)

En otro lugar he denominado «sociológico» a este acercamiento al arte, ya que puede hacer un uso provechoso de coordenadas que se asientan sobre actos sociales en general. No es sociológico en el sentido en que uno trata un libro como una especie de documento no metódico sobre un tema dado, del mismo modo que las novelas de Sinclair Lewis podrían ser tratadas sociológicamente como si hicieran el mismo tipo de retrato sobre la sociedad (aunque

en formas institucionales poco sistemáticas) como el matrimonio Lynd hace en sus sistemáticos estudios sobre Middletown. En este sentido, en modo alguno estamos reduciendo nuestro interés únicamente al «contenido». En todo momento, el contenido es funcional, de ahí que las afirmaciones sobre el «contenido» de un poema, tal y como nosotros lo concebimos, serán también afirmaciones sobre la «forma» de ese poema[8].

NOTAS

[1] Paradójicamente, en el caso del libro de Steinbeck el potente factor de atracción implícita *per se* en esta situación ha sido el responsable de que éste no sea un libro aún mejor. Si la situación hubiera sido menos tentadora en sí misma, el autor habría tenido la posibilidad de negarse a contar de una manera tan decisiva con esta atracción y podría haber hecho más, para ganarnos, mediante el desarrollo del personaje. Como puede verse, la mayoría de los personajes obtienen su rol, lo que equivale a decir su personalidad, únicamente de su relación con la situación básica. Sólo pueden «ser», no pueden *actuar*. Están flotando en una corriente de tráfico, las autopistas de la «América sobre Ruedas». Por eso se acepta generalmente que «Ma» es el personaje más trabajado, y no es accesorio a este respecto que ella sea también el único personaje capaz de tomar decisiones. Después está Casy, que tiene cierta capacidad de expresión verbal. Pero todos los demás son poco más que «tipos». Los problemas del abuelo con los botones del pantalón son «característicos» en el sentido de que de algún personaje ridículo, que siempre está estornudando, tartamudeando o tropezando pudiera decirse que tiene características. Incluso Tom, que es tan importante como la tortuga a la hora de integrar el argumento, tiene un carácter poco definido como persona.

[2] Recuerdo a otro pintor a quien le fue encargado el retrato de una familia. Su problema arroja luz sobre el mismo asunto. Se quejaba porque le resultaba muy difícil encontrar algún acto alrededor del cual pudiera organizarse el grupo familiar porque parecía que los diferentes miembros de la familia no hacían nada juntos como familia. De hecho, dado que cada uno de ellos comía normalmente en su habitación, ni siquiera se reunían para comer.

[3] «Mi pensativa Sara! Tu suave mejilla apoyada / así sobre mi brazo (...)» // Y ese sencillo laúd, / colocado a lo largo de la ventana cerrada, escucha / cómo es acariciado por esa brisa intermitente, / como una tímida / doncella medio rendida a su amante / desprende tan dulce reproche, como tiene necesidad / de obligar a repetir los errores (...) // ¡Oh! La misma Vida dentro y fuera de nosotros, / que se encuentra todo movimiento y se convierte en su alma, / una luz en el sonido, una energía como el sonido en la luz, / ritmo en todo pensamiento y alegría en todos los lugares (...) // Y así, mi amor, como cuando descendía / de la colina lejana, yo estiro mis miembros a mediodía, (...) // ¿Y qué si toda la naturaleza animada / no fuera sino arpas orgánicas con distintos aspectos / que tiemblan en el pensamiento, mientras sobre ellas pasa, / plástica y enorme, una brisa intelectual, / a la vez el alma de cada uno y el Dios de todos? (...) // Pero tu mirada más seria un delicado reproche / me lanza, ¡Oh, mujer amada! Ni tus pensamientos / se apagan ni rechazas los profanos / y me invitas a caminar humildemente con mi Dios. / ¡Mansa hija de la familia de Cristo! / Bien has dicho y censuraste santamente / estas ideas de la mente no convetida.

[4] Podría plantearse de la siguiente forma: el poeta comunicaría un sentido de presentimiento político. Para hacerlo realidad, utilizaría sus experiencias más profundas con el sentido de presentimiento. De entre estas experiencias, las más destacadas son los presentimientos causados por la naturaleza de la droga. De ahí que cuando profetiza sobre cuestiones externas, él esté profetizando sobre cuestiones internas.

[5] El castellano tiene una variante popular en el conocido «De tal palo, tal astilla». (N. del T.)

[6] Pensemos en una obra tan dualista en su naturaleza como para merecer un título del tipo «Sí y No». Se podría, poniendo «sí» y «no» juntos, simultáneamente, condensarlos en el título «Quizás». Ahora supongamos que se hubiera comenzado con «Quizás», lo cual no es muy dramático, y que se hubiera expandido en un arpegio narrativo o dramático. Podríamos imaginar una división en dos vertientes, donde la primera afirmaría enfáticamente «sí» mientras que, después de una peripecia transubstanciadora, la segunda vertiente podría afirmar contundentemente «No». Así, aunque esta forma total, cuando converge en una «simultaneidad», todavía nos da la esencia de «Quizás», cuando es utilizada nos da una trascendencia *desde* la esencia «Sí» *a la esencia* «No».

[7] Podríamos expresar esto de otra manera. Una «lógica» de la historia sería una serie de afirmaciones universales acerca de la historia. Y estas afirmaciones tendrían un «grado de generalización tan alto» que se aplicarían a *todo* el desarrollo histórico. En resumen, si están correctamente planteadas, las «leyes» del movimiento no pueden moverse. Las «leyes» del movimiento son una especie de «motor inmóvil». De hecho, si una «lógica» del movimiento fuera correcta, no podríamos hablar de movimiento sino de inmovilidad. Al referirnos a «generalizaciones acerca del movimiento» estamos hablando de una estilización contemporánea de las «leyes del movimiento». (Esta observación sugeriría que la *función* del motor inmóvil está profundamente arraigada en la naturaleza misma del lenguaje; de este modo, la pretensión de John Dewey –planteada en *La búsqueda de la certeza*– de eliminarla mediante una filosofía verbal supondría una contradicción.)

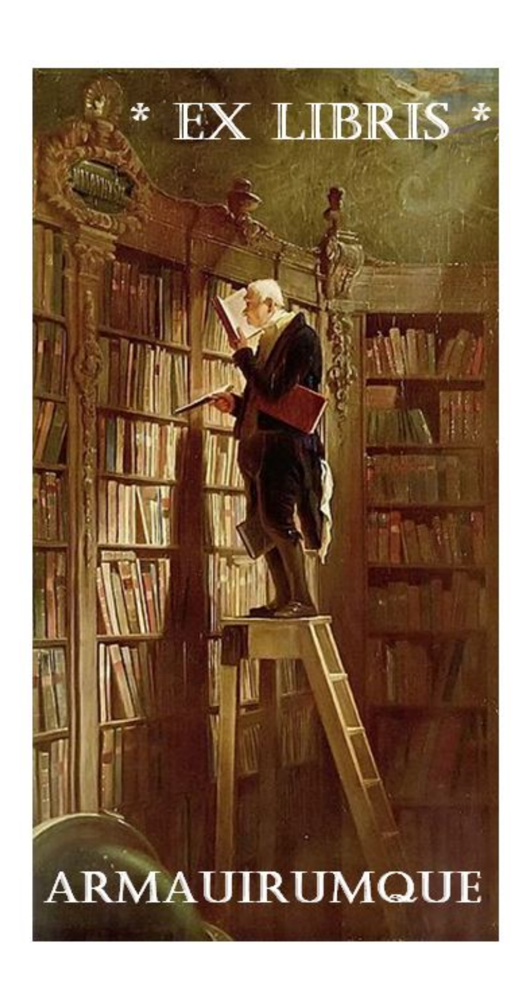
La cuestión merece nuestra atención puesto que afecta a un tema tan espinoso como el de la posibilidad de que «la naturaleza humana pueda cambiar». Si el análisis se hace a un bajo grado de generalización, la naturaleza humana puede cambiar constantemente. Por ejemplo, en algunos lugares la gente lleva anillos en la nariz y en otros lugares no. Pero si el análisis se hace a un alto grado de generalización, la naturaleza humana no puede cambiar. El salvaje se comporta de un modo, el niño de otro, el sacerdote de otro, el doctor de otro y el mecánico de otro. Pero si digo que «las personas están obligadas a actuar», estoy haciendo una afirmación universal sobre las personas a lo largo de la historia, y con respecto a esta afirmación «la naturaleza humana no puede cambiar».

Y lo mismo podría decirse de las controversias que rodean al capitalismo. Si decimos, con un alto grado de generalización, que «las personas deben competir entre sí» creo que estamos haciendo una sólida afirmación universal acerca de la humanidad que sería aplicable en todos los períodos históricos y que, de esta forma, «probaría que los hombres son incapaces de cambiar». Pero si seleccionamos un grado de generalización menos global nos topamos con una gran cantidad de cambios posibles. Las personas pueden competir en la piedad religiosa, en la danza ritual, en la filosofía, en los negocios e incluso en una especie de «conformismo competitivo». A este nivel de generalización las personas pueden cambiar enormemente, tal y como pone de manifiesto la extraordinaria diferencia que existe entre aquello de lo que se vanaglorian los occidentales y los polinesios.

[8] Este mismo punto de vista sería aplicable al análisis de la estructura en las estrategias de la teología o de la filosofía. Un pensador especulativo no es «sincero» –cuando lo es– a causa de un culto desmedido a la «curiosidad desinteresada». Es sincero porque sólo si es capaz de admitir la naturaleza real de los obstáculos y de las resistencias, puede intentar construir un esquema de significados que les permita a él y a los demás explicar de manera precisa estos obstáculos y resistencias. En el curso de esta labor puede dar la impresión de estar andando sin rumbo. Esto se debe, en parte, al hecho de que cada táctica de afirmación puede conducir a un problema y que la táctica de su solución puede llevar a un problema posterior, etc. Cuando estos problemas se convierten en algo tradicional, hombres de menor calado intelectual, olvidando que estas tácticas nacieron originalmente a partir de formulaciones simbólicas relativas a la venganza, el consuelo, el coraje o la protección (incluyendo la protección de prerrogativas especiales), se dedican principalmente a analizar las interioridades acumuladas de las tácticas y escogen

una jerga filosófica especial (con su correspondiente serie de características del gremio local) simplemente como *insignia de pertenencia en una logia.* Y esta militancia simbólica es suficiente para satisfacer sus escasas necesidades de «socialización», especialmente cuando les aporta un beneficio económico, y de este modo introduce el ingrediente pecuniario necesario en su estrategia como acto social.

Por consiguiente, si existe un punto en el que la racionalidad degenera en *hybris,* debe de ser un punto en el que la especulación «pura» se hace demasiado grande (un cambio en la proporción o en la cantidad de los ingredientes que da lugar a una nueva esencia). La curiosidad hace sus descubrimientos en el curso de la persecución de un beneficio (del mismo modo que los mecanismos lógicos se descubren mejor no sólo por un culto al descubrimiento mismo sino en el curso de llevar a cabo una afirmación). La curiosidad se transforma en algo maligno cuando el tipo de beneficio buscado, o el tipo de afirmación hecha, es demasiado limitada desde el punto de vista de las necesidades sociales. Del mismo modo, se transforma en algo maligno cuando el incentivo de *poder* excede al incentivo de mejoramiento (esto no es más que otra forma para expresar que la búsqueda de conocimiento está justificada cuando se considera este conocimiento como una forma de *curación,* pero se convierte en «soberbio» cuando el carácter moralizador de la «curación» se esconde bajo el peso acumulado del poder).



14. El drama ritual como «eje»

La perspectiva general que se entrelaza con nuestra metodología podría ser caracterizada de manera somera como una *teoría del drama*. Nos proponemos considerar el *drama ritual* como la forma-Ur, el «eje», donde todos los demás aspectos de la acción humana aparecen como radios que se extienden a partir de este eje. Esto es, la esfera social es considerada en términos de situaciones y de actos, en contraste con la esfera física, que es considerada en términos mecanicistas, idealizada como una relación simple de causa-efecto o de estímulo-respuesta. El drama ritual es considerado, desde este punto de vista, como la forma culminante, y cualquier otra ha de ser considerada como una sobre-acentuación «eficaz» de uno u otro de los ingredientes encontrados en el drama ritual. Un tratado ensayístico de carácter científico, por ejemplo, sería visto como un tipo de soliloquio hamletiano, con un ritmo ralentizado a paso de tortuga, o quizá a un irregular trote corto, y dejando de mencionar normalmente la situación dramática de la que es una parte[1].

La referencia a Hamlet es especialmente apropiada, a la vista de la interpretación actual que se plantea sobre los dilemas hamletianos. Durante más de cien años hemos tenido una traducción alemana de Hamlet, una traducción en términos del idealismo romántico, formulada en inglés por Coleridge, quien interpretó Hamlet como un Coleridge isabelino, «el hombre de la inacción». La interpretación más nueva y más precisa, por cuya restitución ha hecho mucho Maurice Evans por el simple hecho de entregarnos la obra sin cortes, es la de Hamlet como un «científico», un hombre angustiado por tener en cuenta toda prueba objetiva anterior a la acción. Se ha señalado que, entre otras cosas, estaba la cuestión «científica» (tal y como se entendía dentro de las creencias dominantes en la época de Shakespeare) de determinar si el fantasma era *realmente* la voz de su padre o un engaño satánico. Y Hamlet, como preparación para su acto, utilizó al impasible Horacio y el recurso de la obra-dentro-de-la-obra como «controles» para asegurarse de que su interpretación de la escena no fuera errónea o, podríamos decir, «subjetiva»[2].

La objeción que podría ponerse es que «históricamente» el drama ritual *no* es la forma-U. Si no se concibe el drama ritual en un sentido restringido (sino que permite una «interpretación amplia», según la cual un epigrama griego y una danza tribal de la fertilidad, de la lluvia o de la victoria podrían meterse en el mismo saco) podría aducirse un buen argumento, incluso sobre la inter-

pretación histórica o genética de la forma-Ur. Sin embargo, desde mi punto de vista, incluso aunque se demostrara más allá de toda duda que el drama ritual no es en modo alguno, el prototipo poético del que han surgido sucesivamente todas las demás formas de la expresión poética y crítica (como fragmentos disociados, cada uno «eficaz» dentro de sus propios márgenes), este hecho no debilitaría mi propuesta. Demostremos que el drama ritual, por ejemplo, ha sido la *última* forma históricamente desarrollada; o demostremos que ha surgido en cualquier momento a lo largo del camino. No supondría ningún desconcierto: podríamos defender, por ejemplo, que las formas más tempranas no estaban sino avanzando a tientas hacia ella, como borradores sin pulir, siendo el drama ritual la perfección de esas tendencias, mientras que las formas posteriores podrían ser tratadas como «desviaciones» a partir de ella, como una especie de «fallo estético».

La razón de nuestra falta de desconcierto es que no estamos sosteniendo esta perspectiva sobre la base del material genético o histórico. Estamos proponiéndola como un *inventario*, un vocabulario o serie de coordenadas que sirva mejor para la interpretación de todos los fenómenos estudiados por las ciencias sociales. La proponemos como alternativa lógica al tratamiento de los actos y de las relaciones humanas en términos de metáfora mecanicista (estímulo, respuesta y el reflejo condicionado). Y la proponemos junto con la pretensión de que las consideraciones mecanicistas no tienen por qué ser excluidas de dicha perspectiva, sino formar parte de ella, como una declaración acerca de la estructura que predispone las *bases* o *escenario* sobre los que se representa el drama[3].

¿Nos encontramos en una época «agustiniana» o «tomista»? La fe no puede actuar sin el «conocimiento» y el «conocimiento» de ningún modo puede actuar sin la «fe». Pero aunque cada uno exige al otro, puede establecerse una diferencia desde el punto de vista de la importancia. La gran confusión política del presente, que queda patente en la esfera política si observamos la profusión de rituales de renacimiento que existen en nuetros días, con un gran superabundancia de personajes adolescentes como portadores de los *roles* «representativos» (siendo la adolescencia la etapa de transición *par excellence*), nos da la razón para creer que estamos en una especie de época «neoevangélica», deseosa de anunciar una nueva concepción del sentido. Y creemos que tal estado de la cuestión requeriría más del énfasis «agustiniano» sobre el *agon*, la lucha, con el conocimiento como preparación hamletiana para el acto requerido en este *agon*. El pragmatismo científico, visto desde este punto de vista, sería considerado menos una aserción filosófica *per se* que como las tradiciones de los «factores de complicación» que intervienen en cualquier afirmación filosófica. Sería el *adjunto admonitorio* necesario en toda filosofía, y así podría y debería ser implantado como un elemento correctivo esencial en cualquier filosofía; su mejor servicio sería aconsejarnos *qué buscar* en cualquier aserción filosófica.

La relación entre el «drama» y la «dialéctica» es obvia. La dialéctica platónica estaba escrita al modo del drama ritual. Ésta se ocupaba de la mayeútica o parto de la aserción filosófica, las formas en las que una idea se desarrolla mediante la «competición cooperativa» de lo «parlamentario». Se da pie a que otras afirmaciones hostiles colaboren en el perfeccionamiento de la primera aserción. De hecho, las mayores amenazas para las dictaduras radican en el hecho de que, gracias a su «eficacia» para silenciar al enemigo, se privan a sí mismas de una colaboración competitiva. Su aserción carece de la oportunidad de madurar a través de un desarrollo «agonístico». Al asestar el golpe de gracia sobre su adversario, todos ellos sacan lo peor de sí mismos contra el *oponente sin respuesta*, un adversario que no puede ser refutado, la naturaleza de la misma realidad brutal. Mientras su esquema de significados sea inadecuado como descripción del escenario, no está preparado para responder a este escenario. Y al silenciar al adversario, se priva a sí mismo del valor que se consigue de la «revelación colectiva», a cuya maduración contribuye una oposición verbal firme.

Y hay una «revelación colectiva», una estructura social de significados mediante la cual el individuo se forma a sí mismo. El reciente énfasis sobre la gran dosis de superstición y de error que hay en las creencias de los salvajes nos ha conducido a un falso énfasis en este punto. Hemos tendido a sentir que una colectividad completa puede estar «equivocada» en su esquema de significados. Sin embargo, si un esquema completo de significados estuviera siempre «equivocado», moriría en una generación. Incluso la tribu más asentada en la superstición debe de haber tenido numerosas formas muy precisas de evaluar los obstáculos reales y oportunidades del mundo, pues de otra manera no podría haber sobrevivido. Los esquemas de significados no son «verdaderos» o «falsos», son *aproximaciones* relativas a la verdad. Y sólo en tanto contienen ingredientes reales de la verdad, los hombres que los mantienen pueden perpetuar su descendencia. De hecho, incluso en algunos de los esquemas más claramente «equivocados» hay en ocasiones ingredientes reconocibles de «verdad» que han estado perdidos quizás en nuestras aproximaciones «más profundas». Una danza ritual para favorecer la fertilidad de los cultivos era bastante absurda como «ciencia» (aunque su absurdez era efectiva y realmente correcta siempre que el salvaje, junto a la ceremonia del rito como esencia del acto, plantara la semilla; y si no se hace abstracción del rito como esencia del hecho, sino que, por el contrario, se considera el acto de plantar también como un ingrediente importante de la receta total, se verá que el esquema de significados era ciertamente muy preciso). Debe destacarse también que el rito, considerado como «ciencia social» tenía una precisión de la que carece, y mucho, nuestra acción contemporánea, puesto que era altamente «colectivo» en sus atributos, una *proyección tribal* en la cual *todo* se comparte, un mecanismo de conjuro que mantenía vivo un sentido mucho más fuerte de la consubstanciabilidad grupal que la que favorecen hoy los actos de las actividades privadas.

Al identificar «dramático» y «dialéctico», instantáneamente obtenemos también nuestra perspectiva para el análisis de la historia, la cual es un proceso «dramático» que implica oposiciones dialécticas. Y si no olvidamós esto, se nos recuerda que todos los documentos que nos ha legado la historia deben ser tratados como una *estrategia* para *abordar una situación.* Así, cuando se analiza un documento como la *Constitución* de los Estados Unidos, estaremos inmediatamente prevenidos para no considerarla de manera aislada, sino como una *respuesta* o *réplica* a situaciones habituales en el contexto en el que surgió. Debemos tener esto en cuenta al hacer ahora frente al problema de guiarse de acuerdo con sus «principios» en una situación que propone cuestiones totalmente diferentes de aquellas dominantes en el momento en que se dio forma a ese documento. Deberíamos entonces considerar como aliados, para representar la «perspectiva dramática», a aquellos críticos modernos que señalan que nuestra Constitución debe ser considerada como una respuesta a las teorías y a las prácticas del paternalismo mercantilista imperante en el momento de su implantación[4].

¿De dónde toma el drama sus materiales? De la «conversación sin fin» que tiene lugar en el momento de la historia en que nacemos. Imagina que entras en una sala de estar. Llegas tarde. Cuando llegas hay otras personas que han ido mucho antes y están inmersas en una acalorada discusión, una discusión demasiado acalorada como para pararse y explicarte exactamente de qué están hablando. En realidad, la discusión había comenzado mucho antes de que cualquiera de ellos hubiera llegado, por lo que ninguno de los presentes está capacitado para desandar para nosotros todos los pasos que, hasta ese momento, ha seguido la conversación. Escuchas durante un momento, hasta que consideras que has cogido el hilo de la cuestión y entonces intervienes. Alguien contesta; tú le respondes a él; otro viene en tu defensa; otro se alinea en tu contra, para vergüenza o satisfacción de nuestro adversario dependiendo de la cualidad de la ayuda de nuestro enemigo. Sin embargo, la discusión es interminable. Se hace tarde y tienes que marcharte. Y te marchas cuando la discusión continúa en su máximo apogeo.

Es de esta «conversación sin fin» (esta visión subyace en la obra de Mead) de donde nacen los materiales de nuestro drama[5]. Tampoco es esta acción verbal lo único que tiene a su disposición. Porque todas estas palabras están basadas en lo que Malinovski llamaba «contextos de situación». Y muy importantes entre estos «contextos de situación» son los tipos de factores considerados por Bentham, Marx y Veblen, los intereses materiales (de estructura privada o de clase) que simbólicamente uno defiende o de los que simbólicamente se apropia o con los que simbólicamente se alinea en el curso de la realización de sus propias afirmaciones. Estos intereses no provocan su discusión; su «causa» está en el genio del hombre mismo como *homo loquax.* Pero afectan sobremanera al *lenguaje* en el que hablamos y, por tanto, también al lenguaje en el que pensamos. O, si situáramos el genio del hombre en una habilidad moral,

podríamos decir que esta habilidad moral está universalmente presente en todos los hombres en diverso grado, pero que debe expresarse a través de un medio, y este medio se sustenta en estructuras materiales. En estructuras de propiedad diferentes, la habilidad moral tiene un lenguaje igualmente diferente a través del cual habla.

Mediante la incorporación de estos lenguajes sociales nos construimos a nosotros mismos, nuestras «personalidades», esto es, nuestros roles (lo cual nos lleva de nuevo a la cuestión del drama). La versión cinematográfica del *Pigmalión* de Shaw nos presenta el proceso de una forma tremendamente simplificada cuando observamos a su protagonista construyéndose una personalidad de manera sintética, dominando sus normas, las etiquetas lingüísticas y de educación de la clase en la que ella se incluiría de manera simbólica mediante este logro (con la promesa de que esta inclusión simbólica culminaría en una realización material, objetiva). En su simplicidad, la obra se acerca a una herejía, como podría comprobarse emparejándola con una contra-herejía: la forma en la que Joyce establece un lenguaje individualista, absolutista, «dictatorial» desde dentro. La protagonista de Shaw, al rehacerse a sí misma adquiriendo artificialmente una etiqueta en el lenguaje y en las buenas maneras, está «interiorizando lo externo» (el término es de Mead). Pero Joyce está «exteriorizando lo interno».

Interpreto ambas situaciones como «herejías» porque no entiendo la herejía únicamente como una oposición frontal a una ortodoxia (excepto cuando se la hace aparecer bajo la «presión dialéctica» que nace del hecho de que las dos filosofías puedan convertirse en emblemas de fuerzas materiales opuestas); más bien, concibo la herejía como el aislamiento de un ramal de una ortodoxia y su seguimiento-con-eficacia-racional hasta el punto de que la «conclusión lógica» no puede distinguirse de una «*reductio ad absurdum*». En este punto, una afirmación «ortodoxa» nos exigiría considerar como movimientos complementarios tanto la interiorización de lo externo como la exteriorización de lo interno. Las herejías tienden a presentarse más como argumentos que como diccionarios. Un argumento debe ser idealmente coherente y tácticamente ha de tener al menos *apariencia* de coherencia. Pero un diccionario no tiene por qué aspirar a la coherencia: puede, sin mucho esfuerzo, establecer su método mediante términos que señalen extremos contradictorios[6].

Las líneas generales de nuestra postura podrían establecerse del modo siguiente:

1. Tenemos el drama y el escenario del drama. El drama se representa en contra de un ambiente.
2. La descripción del escenario es tarea de las ciencias físicas; la descripción del drama es tarea de las ciencias sociales.
3. Las ciencias físicas son un inventario de acontecimientos; las ciencias sociales son un inventario de actos. Y siendo dramáticos los actos humanos, el

análisis de los asuntos humanos se convierte en crítica dramática, aprendiendo más del estudio de los tropos que del estudio de los tropismos.

4. La crítica, de acuerdo con su ideal metodológico, debe intentar desarrollar reglas generales que puedan ser adoptadas y adaptadas (dando la máxima posibilidad de desarrollo vía la «revelación colectiva», un desarrollo desde la primera aproximación a una aproximación más profunda, en contra de la tendencia, particularmente en la crítica impresionista y en sus muchas variantes científicas que no encajan en este nombre, para estar siempre «comenzando desde la línea de salida»).

5. El error de las ciencias sociales ha residido habitualmente en el intento de apropiarse del cómputo escénico para una esquematización del acto.

6. Sin embargo, existe una interacción entre escenario y rol. Así, la crítica dramática nos lleva a áreas que suponen el acto como «respuesta» a un escenario. También, aunque puede haber teóricamente un antecedente escénico común para todos los hombres cuando se les considera como una colectividad, los actos de otras personas se hacen parte del ambiente escénico para el acto individual de cualquier persona.

7. La crítica dramática, en el lenguaje de la teología, consideraba los actos individuales en relación con Dios como antecedente personal. El panteísmo proclamó la impersonalidad de su papel divino. Es decir, mientras la teología consideraba la función escénica de la Naturaleza como una «representante» de Dios, el panteísmo hace del escenario natural algo idéntico a Dios. Redujo el diámetro del contexto en el que se localizaba el acto. El Naturalismo puro y duro pretendía eliminar por completo el papel de la intervención divina, aunque a menudo con vestigios teológicos, como la «función-divina» implícita en la idea de «evolución progresiva», en la que Dios tomaría ahora un rol *histórico.* La historia, sin embargo, se ocupa de «acontecimientos», de ahí la tendencia creciente en las ciencias sociales a pasar de ser de un inventario de actos a un «puro» inventario de acontecimientos. Por eso, al final, el ideal de la psicología conductista.

8. Cualquiera que sea el carácter de la existencia en la esfera física, esta esfera no funciona más que como un antedecente escénico cuando se considera desde el punto de vista de la esfera humana, esto es, funciona como «la no vida», como mera «propiedad» para el drama. Y un cómputo ideal para esquematizar esta esfera física debe tratarlo como «algo sin vida» (en el lenguaje del determinismo mecanicista). Pero adoptar tal cómputo para la esquematización de la vida es esquematizar mediante una «incongruencia planeada» (esto es, el tratamiento de algo en términos de lo que *no* es).

9. El cómputo ideal de la crítica dramática requeriría no una incongruencia sino una incoherencia. Exigiría emplear las coordenadas tanto del determinismo *como* del libre albedrío.

10. Dado que, como la biología, está en una esfera a medio camino entre las afirmaciones vitales y las propiedades sin vida, la esfera de lo dramático (y

por tanto de la crítica dramática) no es ni fisicalista ni antifisicalista sino fisicalista con un plus.

Restringiendo nuestro análisis de la consideración del drama en general a cuestiones de la poesía en particular, podemos destacar que la distinción entre la «interiorización de lo externo» y la «exteriorización de lo interno» implica dos funciones diferentes de la imaginería poética: la imaginería como confesión y la imaginería como hechizo, los dos elementos que John Crowe Rransom ha aislado de la *Poética* de Aristóteles en sus capítulos sobre «El principio catártico» y «El principio mimético». La imaginería como confesión contiene en sí misma un tipo de «irresponsabilidad personal», dado que podemos incluso redimirnos de nuestras cargas ensuciando al intermediario público. Si nuestra redención consigue un público, ha sido «socializada» por el acto de recepción. En su recepción pública, incluso la poesía más «escatológica» queda «exculpada» (de ahí la angustia extrema de un poeta que, aun escribiendo «con eficacia máxima» bajo tal estética, no logra la absolución mediante el voto de sus usuarios).

Pero hemos de tener en cuenta también el factor «hechizador» de las imágenes: su función como mecanismo que nos invita a «traspasarnos en el reflejo de la imagen poética». Considerado desde este enfoque, un arte cuidadosamente «confesional» puede representar una especie de «salvación individual a expensas del grupo». Del mismo modo que el desarrollo de la «ilustración» en la esfera económica pasó de un énfasis colectivo a un énfasis individual (con la «empresa privada» como fase benigna de una actitud que tiene su contrapunto maligno en la filosofía del «*sauve qui peut* –y el diablo se queda con el último), así los rituales de masas tendieron a ser reemplazados por revisiones individualistas con muchas discriminaciones que los regulaban poniendo especial énfasis en las necesidades particulares de su inventor y «firmante»; en cambio, este modo logra su conclusión lógica o su reducción al absurdo en una poesía que tiene el grado máximo de eficacia confesional, un tipo de proceso metabólico literario que puede satisfacer por completo las necesidades vitales del poeta, pero a través de pasajes poéticos en los que el autor deja algo de sí mismo en la escritura. Juegos de palabras de este tipo son lo que parecen haber sido utilizados conscientemente por Joyce cuando discute su *ars poetica* en *Finnegans Wake*, de ahí que deban ser tenidos en cuenta por cualquier lector que busque las motivaciones de la obra (esto es, el centro sobre el que gira su estructura o la ley de su desarrollo). La «teoría de la cloaca» de Freud ofrecería la explicación más simple de las formas en que lo sexual privado y lo excremental privado pueden fusionarse psicológicamente, de modo que este tema puede ser considerado como consubstancial al tema del incesto previamente mencionado.

Porque si comprobamos lo confesional eficiente (esto tal vez se revele mejor en un escritor como Faulkner) desde el punto de vista de lo hechizador

(desde el punto de partida de su exhortación a «adelante» y a rehacernos en la imagen de su imagen poética), enseguida descubrimos su siniestra función desde el punto de vista de las necesidades sociales globales. Mediante una comprobación «hechizadora», una poesía sádica, cuando va reforzada por los recursos imaginarios del genio, casa perfectamente en la esfera estética con la naturaleza «hechizadora» de nuestro acercamiento exhibido en la esfera pública, práctica o de la eficacia de los titulares periodísticos (obtenidos por la formación y el entrenamiento de organizaciones internacionales dedicadas a entresacar conflictos, calamidades, cataclismos y atrocidades seleccionadas «racionalmente» a lo largo y ancho de toda la sociedad humana, y exhibidos como nuestra representación «verdadera» de la «realidad de ese día»).

La eficacia confesional, en su gama desde el poema a la noticia, ha dado lugar a una contra-eficacia igualmente errónea que, reconociendo la función «hechizadora» de la imagen, escoge diligentemente para propósitos «tranquilizadores». Por consiguiente, el énfasis confesional del siglo XIX estaba «complementado dialécticamente» por una estética del optimismo fácil, fundido en lo sentimental y lo hipócrita, que hace las paces con los desastres del mundo decretando terminantemente que «todo va bien en este mundo». Creo que gran parte del atractivo de Whitman reside en esta alquimia poética, en la que la peligrosa destrucción de nuestros recursos naturales podría ser interpretada enfervorizadamente como un «avance», mientras que las simples doctrinas de la evolución progresiva automática e inevitable eran su réplica en el apartado «científico».

Por consiguiente, teníamos dos excesos opuestos: la poesía «catártica», la cual aliviaría al poeta de su hechizo transfiriendo sus cargas a la audiencia, en la medida en que él fuera capaz de hacerlo (como el viejo navegante consiguió un cierto alivio de su maldición mediante una transferencia magnética que va desde sí mismo a los invitados a la boda, y mediante el desastre que acosaba al hijo del piloto). Es un arte que intenta «dejar el hechizo sobre nosotros», un arte que yo propondría como «la estética de la trama de Poe», un arte «monocromo», del cual el lector sólo puede escapar mediante la denegación, siendo «saludablemente triviales» como para responder de manera superficial a los hechizos del poeta. Pero teníamos también una poesía «mimética» que actuaría sobre el reconocimiento de la esencia hechizadora de la imagen (su función es la de invitarnos a asumir las actitudes correspondientes a sus señales) pero que estaba dispuesta hacia la estrategia de la «mentira idealista», simplemente renombrando una maldad como una bondad, estableciendo el consuelo mediante un decreto mágico.

Quizá la situación se muestre más claramente en la música, en el gradual desplazamiento desde la «sinfonía» al «poema tonal», siendo Liszt la piedra angular decisiva de este cambio. La forma sinfónica contenía una «entrada», un «desarrollo» y una «fuga». Intentaba poner un hechizo de peligro sobre nosotros y en la aserción de su *finale* liberarnos de este hechizo. En cambio, el

poema tonal pretendía *introducirnos* y *dejarnos dentro*, sumergirnos bajo la tierra con Alfeo y nunca volver a reaparecer con Arethusa. Quiere *hechizarnos*, y nuestra única protección contra ello era o la trivialidad o el contagio por otros cien hechizos, un caos de conjuros, cayendo en uno tras otro según van apareciendo, los cuales, al superponerse, de alguna manera se neutralizan entre sí.

En relación con el espacio fronterizo, en el que el acto artístico simbólico se superpone con el acto vital simbólico, me gustaría ahora ofrecer un anécdota ilustrativa de hechizo, y cómo se podría estar al servicio de los fines de la libertad, no mediante el intento de eliminar los hechizos (que creo que es imposible) sino por un intento crítico de mostrar hechizos «benignos».

Imaginemos una situación en la que un hombre está bajo los efectos del vicio del alcohol. Durante semanas subsiste entre el estupor etílico, después del cual se recupera, «se purifica» y durante algunos períodos de tiempo se abstiene por completo del alcohol. Este hombre también tiene el esporádico don de la escritura. Pero no es capaz de dar continuidad a este tipo de hechizo más feliz, y cuando recae en el vicio del alcohol no posee más capacidad de articulación que la que tiene una berza. Sus amigos le dicen que su debilidad por el alcohol está destruyendo gradualmente su don para la escritura y él mismo también teme que esto sea verdad. Su interpretación parece estar corroborada por una correlación entre los dos tipos de hechizos, el maligno «don» del alcoholismo y la «benigna» recaída en la escritura. Porque después de abandonar una época de disipación y de abstenerse del alcohol durante un tiempo, reaparece su competencia literaria.

Él está especialmente dotado para, digamos, representar la situación social que le rodea mediante un oportuno rasgo peculiar de humor que hace que las cosas salgan mal. Y cuando el hechizo benigno está sobre él, se le ocurren algunos escritos satíricos muy ingeniosos. Entonces es feliz y sus amigos comienzan a renovar sus esperanzas en él y se apresuran para ayudarle a conseguir que publique lo que ha escrito.

¿Pero qué ocurriría si la correlación entre el hechizo alcohólico maligno y el hechizo benigno fuera interpretada de forma diferente? ¿Qué ocurriría si éstos no fueran otra cosa que diferentes estadios de la misma gradación, partes diferentes del mismo espectro?

El don literario del falseamiento oportuno no sería más que una incipiente manifestación de las distorsiones extremas producidas por el alcohol. Por consiguiente, cuando nuestro protagonista escribe sus sátiras con el convencimiento de que son lo *contrario* de su alcoholismo, en realidad puede que esté volviendo al tipo de hechizo que actúa como la «entrada» a su período de vicio. Precisamente cuando piensa que está en el camino de la recuperación, él habría dado el primer paso hacia el sometimiento.

Las sátiras, por consiguiente, son en su economía física, un sustitutivo del alcohol; son parte del mismo «racimo»; tienen un funcionamiento metonímico y contienen implícitamente, como «simbolización», la totalidad de su

estructura. De ahí que escribirlas sea un sustituto del alcohol. Esto no quiere decir que las sátiras sean una mera «sublimación» del alcoholismo; podría decirse que el alcoholismo es una representación más «eficaz» de la estética ejemplificada en sus sátiras. Lo que se consigue mediante la manipulación material a través de la ingestión del alcohol, «*ex opere operato*», no es sino el resultado, en un lenguaje restringido y simplificado, de los efectos conseguidos en un lenguaje más complejo a través de la escritura de las sátiras.

La fórmula latina la toma prestada de la controversia teológica acerca de la naturaleza del sacramento. En la magia pagana las operaciones materiales del sacramento se creían suficientes para producir la purificación. La purificación ritual era un proceso «científico», con los efectos purificadores conseguidos simplemente mediante las *operaciones materiales* del rito. No implicaba ninguna cuestión de conciencia; no se pensaba que fuera necesaria ningua «creencia» privada para el éxito del rito. Más bien se pensaba que la purificación actuaba como los remedios de la medicina moderna (desde la simple realización de los actos materiales correctos) –del mismo modo que los efectos del aceite de castor son los mismos para el «creyente» que para el «no creyente».

Los teóricos de la teología se encontraron con el problema de asumir la magia «científica» del paganismo y de introducir un carácter religioso en la necesidad de conciencia o creencia como factor determinante de la efectividad del rito, sin admitir por ello que el rito fuera puramente «simbólico»; y de igual modo, el sacramento era «realista» (esto es, se mantenía que en el rito *realmente* se habían transubstanciado la hostia sagrada y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo: el acto no era juzgado como meramente «simbólico», excepto entre los cismáticos; era un medio de purificación tan material como el aceite de castor, aunque su funcionamiento efectivo exigía, al mismo tiempo, la intervención de la creencia, cosa que en el caso del aceite no ocurre; el efecto no podría conseguirse, como en la magia pagana y el materialismo científico, sólo a través del funcionamiento objetivo, esto es, *ex opere operato*). Encontramos este delicado estado de indeterminación en la relación entre las sátiras y el alcoholismo, aunque la «piedad» aquí es de una clase diferente de aquella considerada como la norma de los teólogos cristianos ortodoxos: una piedad más de acuerdo con el genio de los servicios de las Bacantes, el culto de funcionamiento metódico que ponía el énfasis en el elemento de las obscenidades priápicas, y finalmente se sofistica, se alambica, se atenúa en la comedia. La escritura de las sátiras se corresponde con el estado pretendido por los teólogos: es un funcionamiento material, pero al mismo tiempo exige una «creencia». La etapa alcohólica es puramente materialista, en la que los resultados se obtienen gracias a la fuerza «real» de la sustancia en solitario.

Pero hemos de destacar en este punto el elemento irónico. Si la escritura de las sátiras está en la misma estructura ecuacional que el consumo de alcohol, al escribir las sátiras es como si nuestro héroe hubiera «tomado su primera copa». Ésta es la única cosa que sabe que no debe hacer. Porque es cons-

ciente de que es incapaz de controlarse una vez que ha tomado la primera copa. Pero si las sátiras y el alcohol están en el mismo «racimo», él vicariamente, ha tomado el primer trago en el acto mismo que, en su faceta social, era considerado por él y por sus amigos como pertenecientes a un grupo diferente.

De esta forma, ha comenzado su «entrada». Ha empezado a contagiarse con un tipo de hechizo que presagia metonímicamente, o contiene implícitamente, la progresión desde esta rendición ritual, menos eficaz, hacia una rendición práctica, eficaz: él ha comenzado la cadena de desarrollos que finalmente conduce al alcohol como el medio más directo para la representación de la misma estética de falseamiento que encarnaban sus sátiras.

La ironía reside en que, si él quería estar convenientemente protegido contra la recaída, *en vez de escribir las sátiras, rechazaría resueltamente escribirlas.* Reconocería que, fuera como fuera en el caso de otros hombres, en su caso, él haría desaparecer a un espíritu (*djinn*) –o si se quiere, al gin–[7] que vendrá a su llamada pero que desarrollará poderes por sí mismo, una vez convocado. Él puede conocer los hechizos mágicos que lo convocan, pero no conoce los hechizos mágicos que obligan a éste a obedecerle una vez que han sido convocados; así pues, no permitas que los conjure.

¿Significaría esto que nuestro protagonista debería dejar de escribir? Creo que no. Al contrario, creo que significa que ha de *intentar avanzar en algún otro tipo de escritura, de una esencia hechizadora diferente.* De este género él estaría obligado a excluir obligatoriamente hasta el más insignificante de los falseamientos, sin importar lo atractiva que esta distorsión pudiera resultar. Para él, tales distorsiones están en la categoría del exceso, sin importar en qué categoría pudiera estar *para otros.* Sólo así, mediante el rechazo deliberado al uso de modos de hechizamiento de este tipo, evitará una «entrada» a un estado mental peligroso y utilizar una forma de hechizo verdaderamente opuesta a su debilidad[8].

No estoy proponiendo una mera variante literaria del Buchmanismo[9]. Doy por hecho que el alcoholismo de nuestro protagonista está también relacionado con el contexto material de situación, el cual está dotado de la esencia «hechizadora», y que ha de ser examinado críticamente desde el punto de vista de la posibilidad de que muchos ingredientes materiales exigirían una modificación. Lo que estoy planteando es que a los factores ambientales que uno es incapaz de cambiar personalmente se les puede dar una esencia hechizadora distinta mediante un cambio en la relación personal que se mantiene con ellos (como el cambio de alineación de una banda a otra).

Por consiguiente, lo que estoy defendiendo es que que si nos acercamos a la poesía a partir de la distinción entre situaciones y estrategias, podemos llegar a conclusiones relevantes tanto sobre el contenido como sobre la forma de los poemas. A partir de un análisis de las tácticas y las organizaciones que intervienen en los actos rituales de participación, purificación y oposición,

podemos descubrir con más exactitud «qué *ocurre* en la poesía». Según esto, creo que el punto unificador de esta aproximación debe ser el «enfoque dramático». Y que esto no puede ser «refutado», como inventario, mediante la introducción de otro tipo de «argumento» proveniente de la lógica o de la genética, o simplemente acudiendo al recurso de elaborar un catálogo de otros posibles enfoques, por numerosos que éstos pudieran ser; el único argumento útil para otro inventario sería su proclamación explícita y la ejemplificación de su alcance mediante la aplicación práctica. En modo alguno defiendo que no sea posible un inventario de otro tipo. Simplemente estoy defendiendo que el partidario de un inventario alternativo ha de establecer sus méritos no en abstracto sino «llenándolo», demostrando su alcance y su relevancia a través de aplicaciones concretas a los materiales poéticos.

Sin embargo, algunos estudiosos parecen percibir que este enfoque nos lleva a la falta de atención del elemento «realista» de la poesía. Sienten que la insistencia en los procesos de ritual y de estilización supone que el poeta está dando pasos en el aire, meros alardes que se muestran absurdos cuando son comprobados a la luz de los criterios «realistas» de la ciencia.

En primer lugar, debo recordar la distinción que he establecido previamente entre «realismo» y «naturalismo», según la cual mucho de lo que en ciencia llamamos «realismo» debería ser llamado, con más exactitud, «naturalismo». En el ámbito estético, el «naturalismo» es una forma de «desenmascaramiento». Allí donde algún ideal del grupo esté siendo utilizado para propósitos espúreos (como cuando el canalla recurre al patriotismo para encubrir sus actos antipatrióticos), el «naturalista» procederá «eficazmente» desenmascarando no sólo al canalla sino también el patriotismo. O bien «desenmascarará» al hipócrita religioso «desenmascarando» la religión misma. El «análisis científico» de las relaciones sociales que hace Thurman Arnold en *The Folklore of Capitalism* pertenece en gran medida a esta forma «naturalista», que finalmente conduce a una disociación radical entre el «científico» y el «ciudadano». Para actuar como «ciudadano», según estos criterios, se debe participar en ciertas formas de farsa política. Pero para hacer un diagnóstico como «científico», se debe simplemente «sacar a la luz» esta farsa.

Doy por hecho que existen muchas ceremonias imperfectas en el mundo (de hecho, yo mismo me propongo cerrar este estudio con una pequeña parodia que revele algo acerca de ellas). Pero allí donde se encuentre que una estructura de análisis nos aboca a una antítesis radical entre nuestro papel como científicos y nuestro papel como ciudadanos, al menos deberíamos considerar la posibilidad de que la estructura de análisis pueda ser, ella misma, incorrecta. Y creo que la distinción entre las estrategias del realismo y las del naturalismo puede proporcionarnos un camino práctico en lo referente a esta cuestión.

El «naturalismo» científico es heredero directo del nominalismo, una escuela surgida a finales de la Edad Media como adversaria del realismo esco-

lástico. Y podríamos resumir la diferencia entre realismo y nominalismo, desde el punto de vista de las estrategias, diciendo que *el realismo consideraba a los individuos como miembros de un grupo, mientras que el nominalismo consideraba a los grupos como conjuntos de individuos.* Comprobamos así que la controversia nominalista, incorporada finalmente en la orden franciscana, adelantó el escepticismo científico al socavar las coordenadas grupales sobre las que se había fundado el pensamiento de la iglesia, como también adelantó el carácter individualista de la empresa privada.

El énfasis individualista condujo a su vez al naturalismo. Por tanto, yo diría que Dos Passos es más un autor naturalista que realista. Y consideraría el estilo «hard boiled» de nuestros días como una especie de «escuela académica de naturalismo» (una caracterización que sugiere que la socialidad (*sociality*) de Steinbeck está todavía cargada de vestigios no realistas). Tal y como lo usa Arnold, el enfoque naturalista-nominalista conduce finalmente a la asunción de que los mecanismos empleados en un acto *de grupo* son meras «ilusiones», y de que la «verdad científica» sobre las relaciones humanas se descubre desde un punto de vista individualista, desde el exterior de las exigencias de acción del grupo. Un crítico, en un intento de elogiar ese libro, da en el blanco de la línea más irrefutable de todas, al considerarlo un «desafío para la derecha, para el centro y para la izquierda», lo cual es lo mismo que decir que es un «desafío» para *todo* tipo de acción social.

Pero probemos ahora con un caso hipotético. Supongamos que ha tenido lugar una desgracia y que yo tengo que darle la noticia a una persona, alguien que sufrirá cuando la conozca. La desgracia es un *hecho* y yo voy a *comunicar ese hecho.* ¿No debería yo hacer una *elección de estilización* para comunicar este hecho? Por ejemplo, puedo comunicarlo «con suavidad» o «con crudeza». Puedo intentar «proteger» a esa persona de la brutalidad del golpe; o puedo «estrategizar» mi información de tal manera que refuerce el golpe. De hecho, puede que incluso la información sea un golpe para mí de la misma manera que lo es para él, y que yo mismo pueda obtener cierto grado de consuelo para mi propio dolor al «colaborar con la información»: puedo expresarla de una forma que arranque una parte del sufrimiento que me causa la información usándola dramáticamente como un instrumento para herirle a él. O bien, puedo ofrecer una salida en cierto modo igual para ambos, haciendo ver que alguien «va a ser culpado» de la desgracia, de tal manera que podamos convertir nuestro dolor en ira, con el correspondiente consuelo que eso va a suponernos a ambos.

Ahora bien, no podemos olvidar que en todos estos casos he sido yo el que ha comunicado el «hecho». Y lo que es más importante, recuérdese también que existen muchos *estilos* distintos de los que puedo utilizar para comunicar este «hecho». La cuestión de la «exactitud realista» no es relevante, ya que en todos los casos, después de haber terminado yo, el oyente sabe que esa desgracia en concreto, de la que yo tenía que informarle, ha sucedido. Yo me

he limitado a realizar una elección entre estilos posibles *–y esa elección es inevitable.* No existe aquí ningún rasgo distintivo «no estilizado» excepto el acontecimiento desgraciado en sí mismo (e incluso éste puede tener un ingrediente «estilístico» que haría incrementar su recepción como una tragedia si lo conocemos en un determinado momento en relación a si lo hubiéramos conocido en otro momento diferente, una cuestión «estilística» de oportunidad temporal que yo, como comunicador de la información, puedo controlar, buscando el mejor o el peor momento para comunicar la información).

Se trataría de una estrategia de comunicación «naturalista» si yo estilizo de tal manera el acto informativo que acepto el mínimo de «responsabilidad grupal» en mi elección. Por ejemplo, si yo comunicara el hecho sin ninguna simpatía hacia el oyente. O incluso más, si yo tuviera simpatía por el oyente y el hecho fuera tan trágico para mí como lo es para él pero yo se lo presentara reforzando el golpe más que suavizándolo. Y se trataría de una estrategía «realista» si yo estilizara mis palabras con la máxima compasión (o «actitud de grupo»).

Pero no me malinterpreten. De ninguna manera estoy equiparando por completo «ciencia» y «naturalismo». Estoy diciendo que hay cierta ciencia que identifica «verdad» y «desenmascaramiento»; y lo único que yo quiero es señalar que *esa «verdad» no es una «estilización» menor que cualquier otra.* El hombre que la expresa en su obra puede ser tan «tierno» como cualquiera; de hecho, creo que él lo es en mayor medida –tal y como se revelará cuando encuentre compensado su «duro golpe» en un momento de su comunicación con una gran suavidad humanitaria en otro momento (lo cual, como he intentado demostrar en otro lugar, es en parte el caso de Arnold).

La estilización es inevitable. En ocasiones se lleva a cabo mediante la sentimentalización (diciendo «no pasa nada» cuando en realidad sí que pasa). Otras veces mediante su reverso, la brutalización, diciéndolo con una franqueza excesiva, en el «hard boiled» o en sus equivalentes «científicos» (sadismo si te gusta escribirlo, masoquismo si te gusta leerlo). Recuerdo una película surrealista[10] que mostraba el tipo de «protección» que podemos obtener de esta estrategia, en el ámbito estético en el que la información a comunicar normalmente no es tan «terrible» como el acontecimiento hipotético que hemos estado considerando hasta ahora. La película comienza con una escena en la que un hombre está afilando una navaja. A continuación vemos un primer plano de un ojo, un ojo enorme que llena toda la pantalla. Y entonces, lenta y sistemáticamente la hoja de la navaja traspasa este ojo y observamos con horror ésta como estalla. A ésta le siguen otras muchas escenas horribles, pero nosotros ya nos hemos «inmunizado» gracias a la primera conmoción. Estamos insensibilizados: hemos pasado por lo peor y no hay nada más que pueda asustarnos; en relación al sufrimiento posterior, nos hemos vuelto *roués.* Algunas veces la estilización se hace mediante la descripción objetiva, el método más habitual del proceder científico. Y la tragedia utiliza la estiliza-

ción del ennoblecimiento, haciendo soportable la desgracia al dignificar la situación desgraciada.

Desde este punto de vista, podríamos comparar y contrastar las estrategias de motivación de Bentham, Coleridge, Marx y Mannheim. Bentham, como «desenmascarador», analiza los motivos «de abajo arriba», esto es, los trata como envoltorios elogiosos para «intereses materiales». La motivación de Coleridge es «trágica», o «dignificadora», «de arriba abajo» (en sus palabras: «un principio de Júpiter). Trata los intereses materiales como un aspecto concreto de intereses «más elevados». Marx emplea una estrategia de motivación partidista, desenmascarando los motivos del enemigo burgués y dignificando los motivos del aliado proletario. Desde el momento en que ha invertido los valores del idealismo, no considera las bases materiales de los intereses proletarios como algo indigno. La visión proletaria es dignificada al equipararla con la verdad, en contraste con la «mentira idealista» de una clase que mantiene prerrogativas especiales que protegen mediante falsas declaraciones sobre la naturaleza de la realidad. Mannheim intenta conseguir un tipo de perspectiva «documental» sobre la cuestión de los motivos, en un «segundo nivel de generalización». Esto es, no sólo acepta el desenmascaramiento marxista de los motivos burgueses, sino también el contra-desenmascaramiento burgués de los motivos proletarios; y a continuación procede a atenuar la noción de «desenmascaramiento» («quitar la máscara») en un concepto más neutro que podríamos llamar en inglés «discounting» (*rebajar*) o «make allowance for» (*ser comprensivo*)».

Permítanme considerar otro caso hipotético. Un hombre decide militar en una causa. Su elección puede justificarse sobre bases perfectamente «realistas». Estudia la situación, la analiza cuidadosamente, llega a la conclusión de que se requiere una determinada estrategia de acción para abordarla y de que es necesario que se organice un grupo o facción concretos para llevar a cabo esta estrategia. Nada podría ser más «realista». Y aún más, supongamos igualmente que escribiera un poema en el que, deliberada o espontáneamente, «estilizara» los procesos de identificación implicados en esta elección. Su acto, no importa en qué medida esté en armonia con su época, será un acto simbólico, y por tanto, abierto al tipo de análisis que hemos propuesto para la descripción del acto simbólico. Si su elección de grupo está relacionada con las necesidades del momento, su «realismo» resulta obvio. Si el esquema de significado en el que enmarca esta elección de grupo es la acertada, la pertinencia es obvia. Y considerar sus gestos poéticos como simplemente «ilusorios» sería como decir que es «ilusorio» el hecho de que un hombre, cuando está herido, «estilice» su respuesta gimiendo, apretando los dientes y contrayendo los músculos.

Existe una tendencia en la ciencia a sustituir el ritual por la rutina. En este sentido hay un ingrediente antipoético en la ciencia. Es «poético» desarrollar un método; es «científico» desarrollar una metodología. (Desde este punto de vista el ideal de la crítica literaria es un ideal «científico»). Pero podemos

engañarnos a nosotros mismos si erigimos esta diferencia a propósito en una distinción entre «realidad» e «ilusión», manteniendo que, juzgados por los ideales de la rutina científica o de la metodología, los ideales del método poético, o rituales, se convierten en «ilusiones».

El cuerpo es un actor y como tal, participa en los movimientos de la mente con la correspondiente postura; expresamos estas correlaciones en estilos de pensamiento y de expresión, y el reconocimiento de este hecho es, según se prefiera, «científico» o «poético».

Así se verá que, jugando al juego de la vida, tenemos a nuestra disposición la posibilidad de cambiar las reglas de este juego. Es como si alguien que hubiera estado jugando a las damas y perdiendo continuamente, decidiera de repente que en realidad él a lo que había estado jugando era al «give away» (una variante del juego de las damas que no consiste en comer tantas piezas del contrario como sea posible, sino en dejarse comer todas las piezas propias cuanto antes). Donde nuestros recursos lo permiten podemos piadosamente animar al temeroso y, al hacerlo, inmunizarnos también nosotros (por medio de esta «tolerancia», tal y como se utiliza esta palabra en el contexto de las drogas por el mithridatismo[11]). Donde nuestros recursos no lo permiten, donde no podemos encontrar obligaciones tan emocionantes, podemos rebelarnos, desarrollando el antídoto estilístico que destruiría un temor reverencial. Y entre estos extremos existe una amplia extensión de significado, los numerosos ejemplos en los que nos diluimos, atenuados, mezclando en una receta el ingrediente del peligro con otros ingredientes más neutros, de gran alcance y complejidad, un esquema que cubre el mundo en toda su milagrosa plenitud. Y estando muy agradecido por esta plenitud de la creación.

Pero nuestros actos simbólicos pueden variar mucho en relevancia y en alcance. Si, por ejemplo, en la tragedia representamos un ritual purificador que simboliza nuestra participación en una causa organizada para dominar una situación correctamente, podemos expresar los mismos procesos como si representáramos un ritual purificador que simboliza nuestra participación en una causa por desgracia inadecuada para nuestra situación. Y el estudioso de las dos tragedias puede, en razón de sus términos clasificatorios globales, encontrar lo mucho que tienen en común los dos actos simbólicos. Lo que es evidente, sin embargo, es que uno de estos actos expresa un esquema de significados superior al otro (y si el esquema está demasiado alejado como para ajustarse a la naturaleza de la situación, el «oponente sin respuesta», la obstinación objetiva de la situación misma, desplegará su irrefutable réplica).

Para ilustrar este punto cerraré la discusión con una parodia en la que puede quedar al descubierto una determinada imperfección importante para el esquema. La forma que planteo puede ser como la del drama griego, en el que la trilogía trágica se remataba habitualmente con un drama satírico que ejemplificaba los mismos procesos heroicos pero con equivalentes caricaturizados. Así ofreceríamos una especie de «análogo crítico» para tal programa,

redondeando nuestras observaciones sobre la purificación trágica con una parodia en la que nuestras elecciones democráticas podrían esquematizarse mediante las mismas coordenadas, pero con un Presidente en el papel del Rey Sacrificial.

NOTAS

[1] La teoría de Paget sobre el «lenguaje de los gestos» casaría perfectamente con este enfoque, al relacionar los orígenes de la acción lingüística con la acción y la postura corporales.

[2] Un excelente ejemplo, revelador de las diferentes formas en las que la estructura dramática aparece de manera subyacente en el material ensayístico, es el que encontramos en el artículo de Max Lerner titulado «La Constitución y el Tribunal como símbolos» (*The Yale Law Journal*, junio, 1937). Este artículo está dividido en cuatro partes o, para decirlo de manera más precisa, en cuatro actos. (En la escritura dramática moderna la formulación en cuatro actos ha sustituido a la de cinco, tradicional en el drama occidental anterior; en este último, el clímax aparece en el tercer acto, mientras que los efectos de los actos IV y V se funden en uno).

Acto I. «Los símbolos poseen al hombre». Aquí el autor nos informa de la situación en la que se va a representar su tragedia. Describe las diversas formas con las que los gobernantes empujan a los pueblos a desear determinadas formas de acción manipulando los símbolos con los que piensan estas personas. Después reduce el ámbito a la «Constitución como símbolo» y sitúa al Tribunal Supremo como depositario personalizado de la autoridad constitucional.

Acto II. «La Constitución como fetiche». Aquí es donde se pone en marcha la acción. Revisando la historia americana, el autor desarrolla en un arpegio de anécdotas la proposición resumida en el Acto I mediante un nivel de abstracción atemporal. El acto termina con la «evidencia de la desintegración del símbolo constitucional», un tema que será tratado más adelante.

Acto III. «El derecho divino: el plan americano». Se presenta a los jueces del Tribunal Supremo como nuestro equivalente de la realeza y la divinidad. El acto termina en el crimen trágico, el asesinato del rey sacrificial, con lo que el autor está atacando a nuestros «reyes» (i.e., aboga por su destitución como autoridad). En una de las notas del texto se redondea la simetría mediante una especie de «oración fúnebre» que otorga a los padres asesinados sus derechos: «Parece haber algo en la toga que no sólo hipnotiza a quien la contempla sino también a quien la viste; Marshall y Taney son los máximos, aunque no los únicos, representantes del tipo de hombre cuyas capacidades para la grandeza nadie sospecharía hasta que se enfrentan con las cruciales obligaciones del Tribunal». Por consiguiente, tanto en sus funciones malignas como en las benignas, estas ofrendas son «acreedoras» del sacrificio.

Acto IV. «Nuevos símbolos para lo viejo». El resultado del asesinato es una sorpresa cuando es analizado desde un punto de vista que no sea el dramático. Aparece una nueva visión, una visión de los motivos básicos que mueven a los hombres. Y, de una manera ciertamente sorprendente, estos motivos «trascendentes» son el *hambre* y el *miedo*. Son motivos *naturales*. El dramaturgo, liberado mediante el asesinato de los padres, se «ha primitivizado». Las coordenadas de los actos previos han sido inconfundiblemente *sociales*; y, como sabe todo el que conozca los brillantes estudios de Lerner, las coordenadas habituales de este autor son de carácter social. Pero aquí, por el momento, el asesinato simbólico le sorprende en una nueva esencia, una visión «saturnal». El episodio es, por supuesto, refundido ensayísticamente en otro lugar de manera que se recuperen las coordenadas sociales. Sólo pretendo aquí analizar la forma de este artículo considerado como un todo independiente.

[3] En un trabajo actualmente en preparación, una especie de «Prolegómenos a cualquier futura acusación que pudiera hacerse a la teoría de los motivos», he venido aplicando coordenadas que, creo, pueden mejorar en lo posible las formas de localizar y distinguir los elementos

motivacionales. Distingo las tres voces: activa, pasiva y media o reflexiva tal y como aparecen motivacionalmente en teorías que hacen hincapié en la acción, la pasión y la meditación. Y en vez del binomio situación-estrategia, utilizo cinco términos: acto, escena, agente, medios (*agency*) y propósito.

Considero que estos cinco términos, junto con el tratamiento de las relaciones puramente internas o sintácticas dominantes entre ellos, son particularmente útiles para el análisis de la motivación y para situar las estrategias en los sistemas metafísicos y teológicos, en las descripciones de la creación, en las teorías legales y constitucionales y en los cruces entre la lógica y la historia, el ser y el devenir, tal y como estos cruces tienen lugar en las teorías de la motivación.

La utilización de esta terminología más completa a la hora de resumir obras de ficción no necesitaría ningún tipo de enmienda en los métodos analizados. Trataré de explicarlo de un modo más preciso:

El crítico intenta hacer una sinopsis de una obra. Intenta hacer una sinopsis pero no en el sentido peyorativo que habitualmente le damos a esta palabra en nuestros días, como un simple «esqueleto o esbozo de la fábula o argumento», sino en el sentido de «expresar de manera comprensiva» o «llegar a la base». Y se puede avanzar hacia esta base, o esencia, desde fuera, mediante una «recopilación» tan objetiva como lo permita la naturaleza de los materiales, centrando toda la atención en la *motivación*, que es idéntica a la *estructura*.

Por tanto, se tendrán en cuenta sobre todo aquellas referencias que se basen en la premonición y en el presagio, en particular toda referencia explítica a cualquier tipo de «llamada» o «compulsión» (i.e., el concepto activo o pasivo de motivo). Y se tendrá en cuenta en particular el material *situacional* o *escénico* (las «propiedades») en las que dichas referencias son contextos porque de este modo se encontrarán las relaciones astrológicas dominantes entre el argumento y el ambiente, lo que le permitirá tratar el material escénico como representativo del material físico (por ejemplo, si se ha distinguido entre una motivación en la señal del día y una motivación en la señal de la noche como algo que aparece de manera explícita en las citas del texto mismo, y si ahora se ve que cae la noche, se reconoce que puede estar cambiando la esencia de la motivación, con lo que un cambio de escena estaría anunciando una clase nueva de acto.

[4] En relación a esto, podríamos destacar una distinción entre términos positivos y términos dialécticos, siendo los primeros aquellos que no necesitan un contrario para su definición, y los segundos aquellos que exigen un contrario. «Manzana», por ejemplo, es un término positivo que para ser entendido no necesita el concepto de «contra-manzana». Pero un término como «libertad» es dialéctico, y su significado no se puede plantear sin referencia a algún concepto de esclavitud, prisión o restricción. Y «capitalismo» no es un término positivo, sino un término dialéctico que debe ser definido en relación a los conceptos de «feudalismo» o de «socialismo».

Nuestros tribunales consideran la Constitución de acuerdo con teorías de ley positiva, pero en realidad la Constitución es un instrumento dialéctico. Y no se puede interpretar de una manera apropiada el desarrollo de las decisiones judiciales a menos que se tomen nuestras «garantías de derechos constitucionales» no como términos positivos sino como términos dialécticos.

Nuestra Declaración de Derechos, por ejemplo, se compone de cláusulas que provienen de dos situaciones sustancialmente diferentes. En primer lugar, en su aparición como Carta Magna, fueron propuestas por los barones feudales en sus luchas «reaccionarias» contra el «progresivo» ascenso de la autoridad central. Más tarde, en la Petición Británica de Derechos y Declaración de Derechos, fueron propuestas por la clase burguesa en sus «progresivas» luchas contra la resitencia «reaccionaria» de la corona. Es en esta segunda forma a partir de la cual llega a nuestra Constitución.

PERO:

No debe olvidarse esta importante distinción: en la Declaración Británica de Derechos éstos fueron definidos, o planteados, como una resistencia del *pueblo* a la *corona*. Por consiguiente, en esta etapa tenían una potente esencia colectivista porque el pueblo estaba unido en

una causa común contra la corona y los derechos se definían dialécticamente con relación a esta oposición. La posición de la corona, en otras palabras, era un término necesario para dar significado a las contra-afirmaciones del pueblo.

En el documento de los Estados Unidos, sin embargo, la corona ha sido abolida. Por tanto, la función dialéctica de la corona para dar significado a los términos tenía que ser asumida por algún otro concepto de soberanía. Y el único soberano que existía dentro del ámbito cubierto por la Constitución era el *gobierno elegido por el pueblo*. Así, dado que los «cooperadores» opuestos en la definición de un término dialéctico, y puesto que la soberanía o autoridad en contra de la que se proclamaron los derechos había pasado de ser de una corona antipopular a un gobierno representativo popular, de ello se deriva que la esencia de los «derechos» en sí tendría también que cambiar. Y el cambio de esencia que tuvo lugar consistió en que los derechos pasaron a ser considerados como derechos del pueblo como *individuos* o *minorías* en contra de un gobierno que representaba la voluntad del pueblo como *colectividad* o *mayoría*.

Finalmente, esta interpretación fomentó el nacimiento de las grandes supercorporaciones, vinculadas por lazos financieros y consejos de administración interrelacionados. Y estas supercorporaciones pasaron poco a poco a ser consideradas como una nueva sede de la autoridad situada fuera del control directo de la elección parlamentaria. Y como esta clase de soberanía de los negocios llegó a ser reconocida como una soberanía *bona fide*, se comienza a ver que tiene lugar un nuevo cambio en el concepto «dialéctico» de derechos constitucionales. Los teóricos comienzan en este momento a pensar que estos derechos son afirmaciones en contra de las usurpaciones de las supercorporaciones (la nueva corona). Esto es, la tendencia es a pensar una vez más en los derechos como algo reclamado por el pueblo como *mayoría* en contra de la normativa de las supercorporaciones como minoría soberana.

Sin embargo, la afirmación de que un término es «dialéctico», de que obtiene su significado a partir de un término opuesto y de que el término opuesto puede ser diferente en períodos históricos diferentes, no significa en modo alguno que dichos términos *carezcan de significado*. Todo lo que tenemos que hacer es decidir *contra* qué están en un período determinado (en suma, reconocer que la Constitución no puede ser interpretada como un documento positivo, sino que ha de ser tratada continuamente como un *acto de una escena que está fuera de él*, y por tanto reconocer que siempre debemos tener en cuenta «la Constitución que hay *detrás* de la Constitución», «la Constitución que hay *por encima* de la Constitución» o «la Constitución que hay *más allá* de la Constitución», que puede ser, de acuerdo con las preferencias, una ley más alta, la ley divina, las leyes de la biología, la de los grandes negocios, la de los pequeños negocios, etc.). Gran parte del rudimentario análisis lingüístico realizado por la escuela desenmascaro-semanticista trae aparejada la falacia simple de ser incapaz de darse cuenta de la distinción entre términos positivos y términos dialécticos, por lo que cuando aplican a los términos *dialécticos* los instrumentos de análisis propios de los términos *positivos*, se pueden autoconvencer de que los términos «carecen de significado».

[5] Las afirmaciones de todos los filósofos también se basan en esta «conversación sin fin». *Estratégicamente* pueden presentar su obra como si ésta partiera de algún «hecho incontrovertible» (comienza, por ejemplo: «Miro esta mesa. Percibo que tiene...», etc). En realidad, la selección misma de su «hecho incontrovertible» adquiere su verdad esencial a partir de la situación en que se encuentra la conversación en ese momento, y asume un lugar bien distinto en la «jerarquía de hechos» cuando el lugar del análisis se desplaza.

[6] Desde este punto de vista, una filosofía ideal intentaría satisfacer las exigencias de un diccionario perfecto. Sería un inventario (desarrollado a partir de una constante referencia a la «revelación colectiva» que se obtiene mediante un *cuerpo* social de pensamiento) para hacer un registro de la naturaleza de los acontecimientos y para poner de manifiesto todas y cada una de las relaciones importantes. En la práctica, sin embargo, una filosofía se desarrolla, al menos en parte, *en oposición a otras filosofías*, de modo que aparecen unas tácticas de refutación que tienden a dotar al inventario del filósofo de una forma estilística idéntica a la del alegato del abogado.

La conexión entre la filosofía y el derecho (moral y político) también contribuye a la estrategia de presentación conocida como «argumentación del abogado» (*lawyer's brief*). El filósofo se ve impelido a intentar «probar» su filosofía probando su «justicia» en abstracto, cuando en realidad la única «prueba» de una filosofía, considerada como un inventario, reside en mostrar, mediante la aplicación concreta, el alcance, la complejidad y la exactitud de sus coordenadas para hacer un registro de la naturaleza de los acontecimientos. De modo que el nombre para «casa» no recibiría su comprobación principalmente por «coherencia» con los nombres para «árbol» o «dinero». El valor de los nombres se revelaría mostrando su correspondencia con algún objeto, función o relación importante. Esto es lo que queremos decir cuando afirmamos que una filosofía, como «registro», se siente en las contradicciones como en su propia casa.

Recuerdo, por ejemplo, a un hombre, uno de ésos de condición «herética», que vino a verme con una queja de este tipo: «¿Cómo puede usted creer por un momento en la racionalidad humana», se lamentaba, «después de ver cosas como ésta?» Y me mostró un recorte de prensa acerca de un conductor de camiones que había recibido un galardón por ser el que había conducido su camión el máximo de distancia sin un solo accidente. Cuando se le había preguntado cómo lo había conseguido, el conductor había respondido: «Tengo dos reglas: da a la carretera tanto como puedas y toma tanto como puedas». Yo no veía en esa respuesta base alguna para perder la esperanza en la razón humana; por el contrario, pensé que el ganador del premio había sido un conductor de alta moralidad, y me congratulaba leer que, al menos por una vez, aquella gran virtud se había visto recompensada. La suya era una verdadera conducción aristotélica si alguna vez se vio algo así; y con todo lo que se pueda decir en contra de Aristóteles, nunca he oído que nadie le haya llamado «irracional».

¿Qué es, en realidad, la «racionalidad» sino el deseo de *un registro exacto para nombrar lo que sucede*? ¿No es esto lo que tenía en mente Spinoza cuando pedía una filosofía cuya estructura igualara la estructura de la realidad? No tenemos por qué dudar de la racionalidad humana, incluso en días tan explosivos como los nuestros. Estoy convencido de que se puede demostrar que incluso el más arbitrario de los nazis la tiene; porque a pesar de lo inadecuado que pueda resultar su esquema de significado por haber sido desarrollado bajo las necesidades de la presión dialéctica simplificadora y del golpe de gracia, él al menos *quiere* que el esquema le diga con toda exactitud *qué está sucediendo* en su mundo y en el mundo en general.

Spinoza perfeccionó una estrategia especialmente ingeniosa al considerar que el ideal de esquema estaba en una «idea adecuada», uniendo de este modo el libre albedrío y el determinismo y actuando como puente entre ambos la racionalidad. Si los significados de alguien son correctos, eligirá el camino más acertado; en esto será racional; como hombre racional, «deseará» escoger el camino más acertado; y como hombre racional «*tendrá que* desear» escoger este camino más acertado.

[7] Burke establece un juego de palabras entre «djinn»: espíritu y «gin»: ginebra, basándolo en la similitud fonética de ambas palabras.

[8] Yo afirmaría que nuestro héroe, al alterar de este modo sus métodos hechizadores, conseguiría mayor libertad actuando de una manera más racional. Otros, sin embargo, podrían considerar que cualquier hechizo es, *per se*, un signo de «irracionalidad». La cuestión probablemente se resuelve en dos teorías de la conciencia opuestas entre sí. Existe una teoría unidireccional, que mantiene que la libertad se consigue mediante una especie de drenaje, que trasvasa algo («¿energía?») desde lo inconsciente y lo irracional a lo consciente y lo racional. Llamo a esta la «teoría del embalse», según la cual se desvía un embalse «de oscuridad» y sus contenidos se bombean gradualmente en un embalse «de luz», con lo que las cantidades de cada uno están en proporción inversa. Frente a esto, yo propondría una teoría bidireccional o «dialéctica», en la que «consciente» e «inconsciente» son considerados como funciones recíprocas entre sí que crecen o disminuyen de manera concomitante. Según esta teoría, un niño se caracterizaría por la escasez de su «inconsciente» (tendría pocos sueños) debido a la escasez de su conciencia (que es lo que proporciona el material para los sueños). Y también de acuerdo

con esta teoría, el intento de «drenar» el inconsciente sería absurdo. En vez de esto, se debería intentar «refrenarlo». Creo que esta teoría dialéctica, tal y como la hemos venido desarrollando, exigiría que fuera la *charitas*, más que la «inteligencia», la facultad de adaptación primordial.

[9] Nombre del movimiento internacional religioso conocido como «Moral Re-Armament» o «Grupo de Oxford». Fundado en los Estados Unidos por Frank Buchmann (1879-1961), propugnaba una profundización en la vida espiritual de los invidivuos y les animaba a continuar como miembros de su propia iglesia. A partir de 1938 derivó hacia un marcado ecumenismo de carácter conservador y anticomunista. (N. del T.)

[10] Se trata de una de las escenas más representativas de la conocida pelicula *Un perro andaluz*, dirigida por Luis Buñuel en 1928 y en la que, como se sabe, colaboró Dalí.

[11] Método para adquirir inmunidad frente a la acción de un veneno tomando ese mismo veneno en dosis cada vez mayores. Su nombre deriva de Mithridates VI (132-63 d. C.), de quien se cuenta que se inmunizó siguiendo este sistema. (N. del T.)

15. Elecciones en Psicoanalisia

Psicoanalisia, una isla situada en un remoto lugar del Océano-No-Tan-Pacífico, recibió su nombre de los sociológos occidentales que acudieron hasta ella para estudiar sus costumbres. Los nativos llaman a su isla Hobo-i, que significa más o menos «En Route» en nuestra lengua, y es también la palabra psicoanalisiana para referirse a «investidura». La característica más destacada de Psicoanalisia es el desmedido interés de los nativos por las elecciones populares, que son presentadas en un léxico muy similar al de nuestra psicología freudiana y post-freudiana. La estructura política y social de los psicoanalisianos es semejante a la de nuestras democracias capitalistas y en muchos aspectos muestra el mismo aspecto de desmoronamiento. Pero mi interés por describir, aunque sea brevemente, sus peculiares hábitos electorales se debe a la luz que arrojan sobre la psicología de la política en general, tal y como toma forma en las instituciones democráticas.

Quizá la forma más rápida de poner al corriente al lector de los gustos que, en cuestión de métodos electorales, abundan en Hobo-i sea citar algunos eslóganes políticos típicos de Psicoanalisia:

> «En el nombre de Blott, renace»
> «Elige a Blott como símbolo paternal»
> «Haz de Bloop el padre rechazado».

Un aspecto importante en las elecciones psicoanalisianas es su énfasis en el *valor curativo de una victoria electoral aplastante.* Los políticos psicoanalisianos de todos los partidos insisten en que el efecto catártico (o purificador) completo de unas elecciones se frustra a menos que los votantes cambien *violentamente* su voto de un candidato a otro. Sostienen que esta reacción violenta es lo más necesario porque hay muy poca diferencia real entre un candidato y otro. Durante los últimos ciento cincuenta años, según la tradición de los nativos, Psicoanalisia ha tenido un gobierno unipartidista que se ha mantenido en el poder mediante una práctica localmente conocida como «obscenidad electoral». Y es con arreglo a esta extraña doctrina de la «obscenidad electoral» (que el autor explicará a su debido tiempo) por la que todos los políticos psicoanalisianos insisten en la victoria electoral aplastante.

De hecho, los nativos han desarrollado una elaborada estructura científica de previsión en la intención de voto, conocida como Galloping, que ayuda a hacer más eficaz la catarsis mediante la obscenidad electoral, puesto que estimula un amplio trasvase de votos de un candidato a otro. Así, por ejemplo, una encuesta de Galloping realizada antes de las elecciones reveló que 400.002 psicoanalisianos pensaban votar a Blott y 399.998 a Bloop, dando de esta forma la mayoría a Blott por cuatro votos de diferencia. Pero tan pronto como se hicieron públicos estos pronósticos, muchos de los señalados como minoría, deseosos de estar en el bando ganador, se pasaron al bando de Blott. De este modo, el recuento final arrojó un resultado de 700.000 votos para Blott contra 100.000 votos para Bloop, siendo esta la proporción habitual entre normalidad y ciudadanos indecisos en la circunscripción psicoanalisiana. Además, dado que la representatividad no es proporcional, sino por mayoría, el grupo que ha conseguido el 40 % de los votos ni siquiera puede tener, en la práctica, ningún miembro en el parlamento de Hobo-in, de tal manera que aquí tenemos de nuevo una oportunidad para un resultado «curativo».

El lazo de unión entre la doctrina de la «obscenidad electoral», el gobierno unipartidista y el valor curativo de una victoria aplastante puede resumirse, y al tiempo ser privada de sus aparentes inconsistencias, del modo siguiente: Psicoanalisia, durante ciento cincuenta años ha sido víctima de una estructura de propiedad desordenada, «Hobo-i-ugha», que se acercaría bastante al resultado de sumar nuestras palabras «libertad», «patriotismo», «capitalismo», «salsa» y «tufo». Las distintas facciones no han dejado de pelear por las migajas, pero siempre se han mantenido las mismas políticas generales en el gobierno. De este modo, tenemos un gobierno unipartidista artificialmente mantenido por una paradoja, la sucesión constante de coronaciones y derrocamientos. Podemos resumirlo así: se evita la revolución haciendo de la revolución norma. El pueblo es regularmente animado a llevar a cabo una revolución palaciega, lo que significa que cuando expulsan al viejo líder, simplemente ponen en su lugar a otro de la misma clase.

Aquí es donde interviene la doctrina de la «obscenidad electoral» relacionada con el «valor curativo de la victoria aplastante». Quizá sea más fácil aclarar la cuestión apuntando otras características electorales de la tradición psicoanalisiana (de nuevo selecciono el material de los pósteres usado hace algunos años por Hobo-i Blott, una figura destacada que entraba y salía con lo que llamaríamos un «Bang»).

Los carteles de Blott rezaban: «Despide a Bloop del cargo del poder mediante una victoria aplastante y sentirás que te deshaces de todos los males de un capitalismo enfermo» (traducimos libremente: «todos los males de un capitalismo enfermo» se dice en el dialecto nativo, *Hob-i-ugha dumbella*). Pero recuerda: nada excepto una victoria aplastante podrá conseguir esto. Nada menos que una votación que es un *sacrificio*. Recuerda a Hirsutus-Diaperus»[1].

Obviamente, «Hirsutus-Diaperus» necesita obviamente una glosa. La referencia remite a una tradición local muy parecida a nuestra celebración del Año Nuevo. En la última noche del año se representa un drama entre Hirsutus, un viejo barbudo, y Diaperus, un enérgico niño de alrededor de cinco años. Hirsutus es una figura patética, merecedor sin duda del respeto debido a su avanzada edad; pero en vez de esto, sorprendentemente, los psicoanalisianos lo abuchean y le gritan, con la algarabía más obscena, y lo envían a la muerte con una obscenidad saturnal. El sentimiento es, por supuesto, que mediante esta muestra de falta de respeto por la edad y una correspondiente bienvenida ruidosa a la juventud, estaban *terminando* una etapa mala e *inaugurando* una fase mucho mejor. Y al año siguiente Diaperus habrá crecido hasta ser un Hirsutus de cabeza inclinada dispuesto para la muerte; y la multitud se reunirá para burlarse de él, como Rey Sacrificial, y para colocar a un nuevo Diaperus en su lugar.

Esta es la práctica que el político psicoanalisiano tiene en mente cuando reclama unas elecciones con victoria aplastante de acuerdo con la obscenidad electoral. La justicia de la referencia es obvia. Porque debe recordarse que, mientras Hirsutus es todos los años depuesto con escarnio y burla, la estructura tradicional de Hobo-i-ugha permanece inmutable. Por eso, nada ha cambiado. Y dado que todos los males sobreviven intactos, al año siguiente no se puede hacer otra cosa que repetir la farsa una y otra vez, consiguiendo así un *sentimiento* de consuelo, de promesa y de novedad.

De acuerdo con esto, el político local sólo está pidiendo que se represente un proceso similar en las elecciones. Tal vez algunos extractos de un discurso político de Blott nos ayuden a ver más claro este proceso:

> «Si rechazas a Bloop como padre y me conviertes a mí en el nuevo símbolo paternal de la autoridad aceptada, prometo que no habrá ningún cambio. Haré lo mejor para los familiares, el banquero y el empresario. De acuerdo con esto, cuando sintáis la necesidad de un nuevo consuelo, de una catarsis renovada, estos familiares estarán siempre ahí, pletóricos de fuerza y de dinero para contratar a todo un clero periodístico. Y este clero puede transformarme de un padre cumplidor en un padre desobediente. Hazme tu Rey Diaperus y cuando llegue el momento podrás hacerme tu Rey Hirsutus sacrificial. Yo seré tu chivo expiatorio intermediario, sobre mi espalda podrás, mediante el ritual del voto, cargar todas tus desgracias y enviarme al desierto del Ha-sido. Deja que me acomode yo, un Año Nuevo, mediante la victoria aplastante que abuchea obscenamente la salida del Viejo Año Bloop. Pero puedes confiar en mí, no cambiaré nada. La misma vieja estructura enferma de Hobo-i-ugha continuará agonizando. Así llegará el momento en que necesitarás de nuevo el consuelo. Y allí estaré yo, preparado para el escarnio. Y así tú podrás permanecer siempre en el mismo lugar, expulsándome y poniendo a otro como yo en mi lugar y dejando a los familiares como estaban, puedes hacer esto una y otra vez, llegando benignamente a

> ninguna parte y sintiendo que estás llegando a alguna parte sólo con no caer demasiado lejos.»

Hay nuevas tendencias que amenazan con ir contra los modos psicoanalisianos tradicionales. Han aparecido grupos que insisten en que el modelo Hirsutus-Diaperus es inadecuado para las necesidades de una moderna Hoboi-ugha. Otros grupos están buscando soluciones en las que Diaperus pueda quedarse siempre como Diaperus, mientras Hirsutus permanece en un papel igualmente inamovible. También la crítica va dirigida contra los familiares, cuya escala de valores ha prevalecido a lo largo de los momentos más dramáticos del grupo. Los partidarios de esta escuela dicen que ya es suficientemente malo para un niño dudar de su padre. Pero es aún peor si, además, el niño tiene tantos familiares.

NOTA

[1] Se trata de una de las escenas más representativas de la conocida película *Un perro andaluz,* dirigida por Luis Buñuel en 1928 y en la que, como se sabe, colaboró Dalí.

OTROS ESTUDIOS SOBRE LA ACCIÓN SIMBÓLICA

I

Significado semántico y significado poético

Este ensayo puede considerarse como una defensa retórica de la retórica. Se pretende apoyar, a veces de forma directa y otras indirecta, la tesis de que el ideal de un vocabulario puramente «neutral», libre de cargas emocionales, pretende convertir un fragmento en una totalidad, «hasta que lo que atañe a una parte infecte al todo».

Según dicen, el historiador Toynbee hizo hincapié en la fase de «retirada» experimentada por los fundadores de estructuras religiosas. Es una fase de vacilación, reconcomio e incluso desmoralización, previa a la formación de las nuevas certezas que posteriormente predicarán y organizarán. Dicho en términos profanos, marca la transición de un sistema de valores sociales que se queda obsoleto para la situación que debiera abarcar, a un nuevo orden de valores del que se cree, correcta o incorrectamente, que se ajusta de manera más escrupulosa a la situación. «Las circunstancias alteran las situaciones», y para las situaciones alteradas perfilarán una estrategia nueva.

En el ideal semántico tenemos una variante atenuada de este proceso de «retirada». Esta variante elaboraría un procedimiento técnico de análisis que nos proporcionaría, de manera permanente y constante, una forma de abandono mitigado, convirtiendo así un estadio de transición en una institución. Como las órdenes monásticas, «burocratizaría» una fase de purgatorio, transformando un «estado de evanescencia» en algo fijo al conferirle una rutina establecida. Prolongaría un momento en una «forma de vida».

Aunque intento mantener la tesis de que no hay una oposición básica entre los ideales semánticos y la nominación poética, que son diferentes más que antitéticos en sus objetivos realistas últimos, afirmo rotundamente que existe un «proceso dialéctico» por el que una diferencia se convierte en una antítesis. Habrán observado que, por ejemplo, cuando dos oponentes están discutiendo, aunque la diferencia inicial de su postura pueda haber sido ligera, tienden bajo la «presión dialéctica» de su drama a terminar finalmente difiriendo en todo. Independientemente de lo que a uno de ellos se le ocurra afirmar, el otro (obedeciendo al genio de la disputa) se lo toma como un agravio... y viceversa. Así, de forma similar, encontramos las *diferencias* entre «burgués» y «proletario», bajo presión dialéctica, tratadas como una *antítesis absoluta*, hasta el punto de que los críticos, acostumbrados a pensar con este esquema fijo, llegan casi a la desmoralización ante la sugerencia de que puede

haber un «margen de intersección» entre clases diferentes. Y si una persona en un momento determinado se ha dedicado exclusivamente a la música y pasado un tiempo se dedica exclusivamente a la pintura, desarrollará probablemente una economía emocional por la que la música y la pintura serán para ella *opuestas* la una a la otra (como en *Golden Boy* [*El chico de oro*][1] de Odets, donde el violín y el combate de boxeo encarnan una antítesis en la que el violín significa hogar y armonía, y el combate, abandono de hogar y competición). Y lo mismo ocurre con la cuestión semántica/poesía, en la que el significado semántico, que puede considerarse un aspecto parcial del significado poético, tiende a convertirse sin embargo en el *opuesto* del significado poético, de manera que una mera serie gradual que comprende un «más que» y un «menos que», se transforma en una obtusa batalla entre poesía y antipoesía o entre «poesía» y «ciencia». Parece que sólo por una especie de «sinécdoque falaz», una confusión de una parte con el todo, puede existir esta oposición.

1. *Ilustración del ideal semántico*

Como punto de partida tomemos una dirección en un sobre:

S........................ (nombre)
.... (calle y número)
.... (pueblo o ciudad)
.... (provincia)
.... (país)

Rellenando estas líneas se puede aislar de manera efectiva a una persona entre dos billones, más o menos de la misma forma que cada individuo se identifica por la matrícula de su automóvil, con un registro archivado en alguna oficina central, como las medidas de Bertillon[2] de criminales conocidos.

Quiza hemos exagerado la cuestión. Esta fórmula no funcionaría para hacer llegar una notificación al jefe de una tribu en medio de África. Pero aún así puede aislar de manera efectiva a uno entre dos billones si sucede que está entre los cientos de millones disponibles a través de la organización postal. Lo que se quiere subrayar es esto: en cualquier zona en la que funcione la organización postal, esta breve fórmula sirve generalmente para aislar al individuo deseado.

La fórmula no tiene un valor orientativo en sí misma. Para su significación depende del establecimiento de una estructura postal como sistema efectivo. Es como la moneda que se introduce en la ranura de una máquina. Si la máquina está en servicio, la moneda «funcionará». La dirección, como una ficha, funcionará en tanto en cuanto indique a las autoridades postales qué tipo de operación debe llevarse a cabo. Pero *presupone* una organización. Su

significado, por lo tanto, requiere el procedimiento establecido del correo, y está en las instrucciones que da para la ejecución de las operaciones deseadas dentro de ese sistema efectivo.

Puede que la persona que escribe la dirección en el sobre conozca muy pocos detalles de estas operaciones. Igualmente, el clasificador que coloca la carta en los casilleros de «provincia» o «país» no vislumbra con precisión el acto de la entrega final, después de que la carta haya sufrido diversas subclasificaciones hasta alcanzar la saca del cartero en su ruta. Cada trabajador concreto que maneja la carta en sus distintas etapas de tránsito, interpreta la dirección como una instrucción para un tipo diferente de operación. Su «totalidad» está en el engranaje organizado de estas mismas operaciones, por las que cada «especialista», a pesar de ejecutar una acción «parcial», contribuye a la ejecución de una acción «total», el arco completo del tránsito de la carta, desde su inserción en el buzón de la esquina hasta su entrega en la puerta.

A este tipo de significado lo llamaría significado *semántico*. Y a partir de esto establecería como ideal semántico el objetivo de *desarrollar un vocabulario que dé el nombre y la dirección de cada uno de los acontecimientos del universo.*

Tal nominación requeriría el tipo de prueba «operacional» planteada en la teoría del significado de Bridgman, defendida con excesivo celo recientemente por Stuart Chase en *The Tyranny of Words*[3] [*La tiranía de las palabras*]. Es también, creo, el ideal de los positivistas lógicos. El positivismo lógico *señalaría* los acontecimientos. Intentaría describir los acontecimientos según la analogía de los mapas (como se puede decir que un mapa de América describe a América). Y el significado de su señalamiento reside en las instrucciones implícitas en la nominación.

Una definición semántica ideal de una silla sería tal que, basándose en la definición, todo el mundo supiera lo que se quiere cuando se pide una, un carpintero sabría cómo hacerla, un vendedor de muebles sabría cómo conseguirla, etc. Una definición ideal de un electrón es tal que un especialista sepa qué hacer (con las limitaciones de su técnica y su equipo) para efectuar un tipo de manifestación llamada electrón.

Por otro lado, aunque se haya aislado al individuo utilizando apropiadamente el proceso postal, no se ha abarcado en absoluto su «significado» de manera adecuada. Él significa una cosa para su familia, otra para su jefe, otra para sus subordinados, otra para sus acreedores, etc. Todos estos significados son lo suficientemente *reales*, ya que en cada momento la gente actúa con respecto a él basándose en esos significados. Y en muchos momentos invaden el terreno de los significados puramente semánticos. Su significado para los acreedores, por ejemplo, puede tener que ver con un informe crediticio de Dun and Bradstreet's[4]. Su significado para sus subordinados puede inducirlos a adoptar una proporción determinada de familiaridad o de reserva. Es posible que su mujer haya descubierto que, según sea el caso, puede conseguir que le

compre un frigorífico nuevo diciendo, bien que los Jones ya tienen uno, bien que no lo tienen. Es posible que su jefe haya decidido que es especialmente bueno para cierto tipo de negocios, y especialmente malo para otro tipo. Y la mayor parte de esto puede «probarse» realmente, aunque de una forma menos organizada que la que se aplicaría a las instrucciones para rellenar una receta médica.

Pero aunque este tipo de significado *invade el terreno* del significado semántico, el *ideal semántico* no puede abarcarlo con completa fidelidad. No se pueden dar los nombres y direcciones de todas estas sutiles significaciones. No hay una organización como el servicio postal, el laboratorio o la fábrica, con una serie de funciones adecuadamente enlazadas. A este tipo de significado lo llamaré significado *poético.*

Vistos desde este ángulo, el significado poético y el significado semántico no serían una antítesis absoluta. El significado poético no sería el *opuesto* del significado semántico. Sería diferente de, o distinto a, o más que, o incluso, si se quiere, menos que, pero no antitético.

2. *Significado poético*

El significado semántico sería una manera de señalar una silla. Diría, «esto es una silla». Y para un carpintero implicaría, de acuerdo con su técnica organizada, «haciendo esto y esto otro, puedo producir esto, una silla». El señalamiento poético, por otra parte, podría tener muchos sentidos, resumidos burdamente en estas tres oraciones:

«¡Bah, una silla!»
«¡Ja, ja! ¡Una silla!»
«¿Podría fijarse en esa silla?»

De éstos, la tercera forma de señalar está obviamente más cerca del ideal semántico. Las dos primeras, más cargadas de valores emocionales, de *actitudes,* se alejarían más. Incuestionablemente tendrían *significado,* ya que una actitud contiene implícito un programa de acción. Una actitud puede ser razonable o no; puede contener un significado adecuado o inadecuado; pero, en cualquier caso, contendría un significado.

En estética se encuentra la palabra «arte» usada de manera indeterminada en dos sentidos. A veces parece que el pensador quiere decir «arte, cualquier arte, todo el arte», y otras veces, «el buen arte». Y de forma similar, en las teorías del significado, parece que el concepto a veces implica «cualquier significado, correcto o erróneo, sólido o falaz», y otras veces «significado correcto».

El significado, cuando se usa en el sentido de «significado correcto», conduce a una aproximación tipo «o blanco o negro». «Nueva York está en Iowa»

podría, según el principio «o blanco o negro», descartarse inmediatamente. La prueba «o blanco o negro» representaría el ideal semántico. Pero siento tener que admitir que, según el ideal poético, «Nueva York está en Iowa» *no* podría descartarse.

¿No han estado alguna vez, por ejemplo, en algún pueblo perdido, en los confines del bosque, y han visto pasar un tren? ¿No han sentido, quizá, de pronto, que el tren y sus raíles eran una especie de brazo de la ciudad extendido por el continente, casi como si fuera el mismísimo Broadway expandido? Es en este sentido en el que Nueva York puede encontrarse por todo el país... Y afirmo que se perderían significados muy importantes, significados que tienen mucho que ver con la conducta de los habitantes de nuestra país, si se procediera aquí con el tipo de prueba «o blanco o negro».

«Nueva York está en Iowa» es «poéticamente» cierto. Como metáfora, aporta una idea válida. Haberla descartado basándose en una autoridad semántica estricta habría sido un acto de vandalismo.

Los significados «poéticos», por tanto, no pueden desecharse con el criterio «verdadero o falso». Es más, se relacionan entre sí como una serie de círculos concéntricos con un ámbito cada vez más amplio. Los de mayor diámetro no eliminan definitivamente a los de menor diámetro. Más bien se da un *abarcamiento* progresivo. Decir que «el hombre es un vegetal» es bastante sólido. Hay un nivel vegetativo de la respuesta humana, y hay mucho por descubrir sobre él (mucho más, de hecho, de lo que sabemos ahora, como también hay más que aprender, por ejemplo, sobre las formas en que el organismo biológico responde a la periodicidad estacional, a los cambios de la radiación solar, etc.). Una vez más: decir que «el hombre es una hormiga» no «refuta» la metáfora del vegetal. La hormiga puede ser «+ vegetal», ya que también vegeta. Y decir que «el hombre es un comulgante» es aún más inclusivo, al abarcar las otras metáforas sin abolirlas. Son éstos ejemplos de abarcamiento progresivo que no admiten la exclusión mutua... y son ejemplos de lo que entendemos que hacen las caracterizaciones poéticas.

3. *Propuesta de un tipo diferente de prueba de significado poético*

Por todo esto, para la validación de los significados «poéticos», sugeriría que la «prueba» no puede ser una prueba formal, como la de los diagramas que prueban un silogismo. Las caracterizaciones poéticas no se excluyen definitivamente entre sí en el sentido «verdadero o falso» más que las caracterizaciones «honrado» o «alto» puedan excluir a las caracterizaciones «erudito», «analfabeto» o «delgado». La prueba de la validez de una metáfora es de un tipo mucho más complicado, ya que requiere nada menos que *rellenar con un cuerpo concreto las caracterizaciones que se han de probar.* No hay un procedimiento formal, por ejemplo, para elegir entre las tres metáforas siguientes:

el hombre es un vegetal
el hombre es una hormiga
el hombre es un comulgante

Sólo se puede pedir a los participantes que defiendan su elección *rellenando.* Esto es: *cada uno que diga lo que quiera* para dar cuerpo a la perspectiva inherente en su elección. Cada uno que muestre el ámbito, extensión, relevancia, precisión, aplicabilidad, de la perspectiva o metáfora que defienda. Y sólo después de que cada uno haya rellenado esto podremos evaluarlas. Así, aunque no hay una base *formal* para una elección entre las tres metáforas ofrecidas arriba, la prueba del relleno, la encarnación en una aplicación concreta, demostraría, creo, el valor superior de la tercera en cuanto a propósitos interpretativos. Se podría *hacer más* con ella. Podría integrar áreas más amplias de la relación humana. Por lo tanto, después de esta prueba, se le podría asignar un lugar más alto que a las otras dos en una jerarquía de perspectivas posibles. Ninguna perspectiva puede descartarse formalmente, pero se podría demostrar que una incluye a otra.

Esta prueba también implicaría algo más que un significado meramente expositivo, un significado de tipo «diagrama». La tercera metáfora sería igualmente más rica en significación exhortatoria. No daría simplemente nombres y direcciones de acontecimientos, sino que también sugeriría exhortaciones para la promoción de nombres y direcciones *mejores.* La metáfora cumpliría, por tanto, no sólo una función descriptiva, sino también una función normativa.

4. *El aspecto moral del significado poético*

Mucho del material descriptivo *parcial* desarrollado actualmente, por ejemplo en los experimentos conductistas con condicionamientos, también podría usarse. Pero en vez de considerarlo como la descripción de la *esencia* del hombre, podría contemplarse simplemente por su valor a la hora de revelar *ciertas cosas importantes para investigar* en cualquier intento de abogar por una estructura comunicativa o cooperativa más satisfactoria. Así, si los datos sobre el condicionamiento se presentaran como *una advertencia* con respecto a las personas, y no como *el* «meollo» sobre ellas, la empresa interpretativa recobraría su base *moralista* propia, en contraste con los ideales «neutrales» o «no morales» de significado implícitos en el intento de conseguir etiquetas meramente descriptivas (un intento que, de tener éxito, consideraría ese mismo éxito como una burla, porque describiría acontecimientos sociales de una manera que no conduciría a ninguna exhortación moral, y que por tanto tendría simplemente que dejar que los propósitos morales se colaran como de contrabando, en una especie de debilidad irracional o error benigno).

En general, la magia primitiva tendía a transferir una perspectiva animista al trazado de los acontecimientos físicos. Y la ciencia positivista, por antítesis, conduce a un ideal opuesto, la transferencia de una perspectiva fisicalista a los acontecimientos humanos. Las dos son la migración de una metáfora con un procedimiento que requiere correcciones, aunque estoy dispuesto a admitir que, de los dos excesos, considero que la tendencia de los salvajes a considerar las fuerzas naturales como espíritus es menos engañosa que la tendencia de los positivistas a considerar a las personas basándose en la analogía de la conducta física. Los ideales semánticos de significado posiblemente no podrían aportar un vocabulario apropiado con el que considerar las complejidades del crecimiento moral, porque aquí no se trata de una rutina pragmática que «se aprende por repetición», como la destreza en un oficio. No hay nada que «practicar» en el sentido en el que se pueden practicar el tenis o la carpintería. El crecimiento cualitativo no puede «practicarse» más que pueda «practicarse» el crecimiento biológico. Dada la facultad del habla, con la práctica se puede dominar una lengua nueva. Pero no hay forma de que un animal mudo adquiera esta misma facultad con la práctica. No hay una «operación» para entender un chiste... aunque puede haber operaciones para eliminar obstrucciones al entendimiento del chiste.

La diferencia entre el ideal semántico y el ideal poético de la interpretación moralista se podría ilustrar, creo, así:

El ideal semántico intentaría *conseguir una descripción eliminando* la actitud. El ideal poético intentaría *conseguir un acto moral total* tomando una perspectiva *desde lo alto de todos los conflictos de actitud.*

El primero intentaría *recortar, abstraer* todos los factores emocionales que complican la claridad objetiva del significado. El segundo intentaría derivar su visión de la máxima *acumulación* de todos estos factores emocionales, enfrentándolos entre sí, invitándolos a reforzarse y contradecirse unos a otros, e intentando hacer de esta misma participación activa un ingrediente principal de la visión.

Este significado «poético» contendría mucho más que valores pragmáticos, positivistas, futuristas. Un acto moral completo es básicamente un acto *ahora.* No es promisorio, no es «una inversión para una ganancia futura». No es el aprendizaje de una técnica con la esperanza de que esa técnica, una vez aprendida, nos capacite para conseguir que las ruedas anden, o para añadir unas cuantas aleaciones metalúrgicas a las aproximadamente 500.000 para las que los «negocios» y la «industria» todavía no han encontrado «utilidad». Un acto moral completo es una afirmación total en el momento de la afirmación. Entre otras cosas, tiene un *estilo*; y este estilo es un aspecto integral de su significado. Si señala a la silla diciendo «bah», se compromete a un plan... y a otro muy diferente si adopta el estilo de «je, je» o «¿podría...?». El estilo seleccionado moldeará el carácter del seleccionador. Cada forma de imaginería contiene en su germen su propia «lógica». Si dice «bah» y quiere decirlo con

toda intención, *se compromete* así con «bah»; debe *llevarlo a cabo* hasta que, bien persista reforzando su elección, bien la agote.

Pero parece que me estoy contradiciendo, ya que llamo al acto estilístico un acto *ahora*, al mismo tiempo que estoy hablando de sus implicaciones futuras. Porque hay un sentido en el que todos los actos contienen un futuro; pero en esta generalización hay una distinción. La distinción puede sugerirse de la siguiente manera: nombrar algo en el estilo de «bah» es traslucir simbólicamente una actitud presente hacia ello en la nominación. Etiquetarlo como «Q271-VII» es ocultar el acto como expresión totalmente presente. El valor de tal nominación no reside tanto en la recompensa en el momento como en los «usos» que puedo dar posteriormente a mi nomenclatura. La nominación «Q271-VII», por ejemplo, puede ser mucho más útil, como se demuestra en un requisito actuarial, o en un problema en la regulación del tráfico. Llamar a un hombre «hijo de perra» es hacer simbólicamente una afirmación completa de actitud hacia él ahora; es en sí una culminación, un «resumen total». Llamarlo «Q271-VII», por otro lado, es depositar el valor de la nominación sólo en su futuro. Depende únicamente de lo que se haga con él «próximamente». En este sentido se apoya en lo «promisorio», equivocado o real.

5. *«Más allá del bien y del mal»*

El ideal semántico imagina un vocabulario que *evita* el drama. El ideal poético imagina un vocabulario que *sufre* el drama. En su realización ideal, tienen un cierto parecido superficial en que los dos están «más allá del bien y del mal». Pero el primero persigue obtener este fin a través de la eliminación programática de un vocabulario en principio cargado (neutralización de nominaciones que contengan actitudes o una predisposición emocional); y el segundo obtendría el mismo fin exponiéndose a la *máxima profusión* de cargas. El primero se quedaría al margen de la batalla, acentuando el papel del observador de cuyas observaciones se espera que definan las situaciones con una precisión lo suficientemente realista como para preparar un *mapa* adecuado de la acción; el segundo afirmará, por implicación, que el verdadero conocimiento sólo puede conseguirse a través de la batalla, acentuando el papel del participante del que se espera que, en el curso de su participación, defina las situaciones con una precisión lo suficientemente realista como para preparar una *imagen* de la acción.

Al ser el ideal poético obviamente estético podríamos, por contraste, llamar «anestésico»[5] al ideal semántico; porque aunque *estético*, en su origen etimológico, se deriva de una palabra que significa «percibir», ha terminado incluyendo la idea de emoción en la percepción, mientras el ideal semántico pretendería alcanzar una percepción sin sentimiento. Quizá, a la vista de las dificultades etimológicas, deberíamos sacrificar nuestro juego de palabras

entre *estético-anestésico*, y ofrecer, en cambio, como contrapartida semántica de estético, «analgésico».

También deberíamos señalar que, aunque el ideal semántico eliminaría el ingrediente *actitud* de su vocabulario (persiguiendo un vocabulario para los acontecimientos igualmente válido para el uso de amigos, enemigos e indiferentes), el ideal es en sí mismo una actitud, y de ahí que nunca pueda obtenerse en su totalidad, ya que se completaría sólo con su propia abolición. Para el positivista lógico, el positivismo lógico es un «buen» término, de lo contrario no intentaría defenderlo dotándolo de contenido en todas sus ramificaciones. Esta observación echa a perder la simetría de nuestra caso, sugiriendo que la semántica misma puede considerarse una forma atenuada de poesía, que «Q271-VII» puede ser en sí mismo un gesto, diciendo secretamente, de una forma muy suave, lo que «desalmado» o «encanto» dicen de manera vehemente.

Parecería adecuado considerar los símbolos de *Principia Mathematica* de Russell y Whitehead o las fórmulas de Carnap como la aproximación más cercana que tenemos al vocabulario del ideal semántico. O podría pensarse que estamos haciendo trampas aquí. Quizá el ideal semántico no se muestre en su forma óptima en teorías globales fundamentales, sino en vocabularios específicos de especialidades tecnológicas. El vocabulario de la química, por ejemplo, puede ser en gran parte el mismo para comunistas, fascistas y liberales. Una teoría de balística puede expresarse en una serie de símbolos, independientemente de que la vaya a estudiar un progresista o un reaccionario. Un informe topográfico puede ser tan «neutral» como la situación de la que informa; sólo necesita ser *preciso*, y los sondeos que se dice que los japoneses están haciendo de nuestra costa occidental persiguen exactamente el mismo tipo de descripción que persiguirían unos sondeos hechos por estrategas de la armada estadounidense.

Así, para nuestros propósitos, se puede, según se prefiera, considerar el ideal semántico representado en mayor medida, bien en el vocabulario de cualquier técnica específica, bien en la teoría coordinadora diseñada para crear un cuerpo de generalizaciones que, *mutatis mutandis*, cubriera todas las técnicas específicas. En cualquier caso, incluso si se prefiere insistir en que los vocabularios de las ciencias físicas representan el ideal semántico en su forma óptima, se debe conceder que la esperanza del semantista es construir un vocabulario para la discusión de acontecimientos humanos o sociales que siga el mismo modelo. Un vocabulario que no *juzgue*, sino que *describa* o *ubique*, igual que la terminología de los psicólogos está diseñada para nombrar simplemente *cómo son las cosas*, sin tener en cuenta cómo se *desea* que sean.

El retraimiento de la estrategia semántica podría ilustrarse así: una teoría de balística, como una ciencia física, dice simplemente cómo disparar munición. Como tal, es «neutral», capaz de ser aprovechada por amigos o enemigos. Sin embargo, si se extendiera el mismo tipo de vocabulario para describir

también las situaciones de amigos y enemigos, su enemistad se neutralizaría igualmente. Dejemos el proceso a medias, desarrollemos neutralidad en el vocabulario de las ciencias físicas mientras dejamos el prejuicio para el vocabulario de las relaciones sociales, y la tecnología como poder se convertirá en un poder siniestro. Pero, extendamos el ideal tecnológico también a las ciencias sociales, y el poder tecnológico equivaldrá a poder benigno. Si esta descripción de la esperanza semántica es ajustada, justificaría que dijéramos que son las teorías semánticas globales, y no los vocabularios de las disciplinas científicas concretas, las que deben considerarse representativas del ideal semántico último[6].

6. *Permitiendo y prohibiendo el paso*

Obras como *La tempestad* de Shakespeare o las *Euménides* de Esquilo, representarían el vocabulario del ideal poético. *De Rerum Natura* de Lucrecio es una mezcla de los dos ideales. Ligado, como materialista («científico filosófico»), al objetivo de la analgesia, Lucrecio no obstante crea momentos extremadamente emocionantes. Por ejemplo, intentando hacernos sentir el gran alivio que nos acaecería tras la abolición de los dioses, Lucrecio se expone a sí mismo a todos los rigores del temor religioso. Debe hacer que vivamos el *temor* en la contemplación de tormentas y distancias divinas, para hacer que nos demos cuenta de la medida total del *alivio* que seguiría a la disolución de ese temor (disolviendo a los dioses que se han convertido en sus símbolos, sus «recipientes carismáticos»). Así se convierte, de alguna manera, en un abogado contra sus propias tesis. Porque al intentar crear una realización total del temor, para crear una realización total de la libertad que acaecería con la desaparición de este temor, nos deja una imagen inolvidable de ese mismo temor. Nos quedamos con la sospecha de que él mismo nunca se haya liberado realmente del temor, sino que ha estado luchando valientemente para reprimirlo (reforzando así, indirectamente, nuestra sensación de presión de ese temor). Ha intentado, con la magia de sus encantamientos, conseguir la analgesia (percepción sin emoción); pero estéticamente crea una motivación con su empresa mágica anestésica, haciéndonos así temblar de pies a cabeza una vez más con los versos en los que reconstruye lo sublime del poder y la inmensidad naturales, una visión reforzada por la sugestión tonal de sus oraciones (que contribuyen, con su musicalidad, a violar el genio de «Q271-VII»).

El ideal semántico puro, por otro lado, habría evitado esta dificultad estratégica desde el principio. En principio, nunca analizaría el temor en palabras que, por su poder mágico, sugirieran temor en sí. Hubiera prescindido de la batalla perdida de la refutación de Lucrecio, no dando en ningún momento una encarnación estética a la sensación de temor. No dejando pasar nunca al temor, hubiera sorteado el embarazoso problema de intentar deshacerse de él

después. Desde el mismísimo principio, su forma de nombrar «simplemente no hubiera dado una oportunidad al temor». Este sentimiento podría posiblemente subyacer en un segundo plano, como un motivo en la empresa del semantista, pero sólo a través de un trabajo de detective altamente dudoso, con formas de análisis metafórico que el mismo semantista habría cuestionado como ciencia, se podría desvelar tal motivo. El semantista nunca deja entrar a lo que quiere expulsar.

7. Las Euménides *de Esquilo para ilustrar el significado poético total*

En las *Euménides*, creo, vemos el método poético en su totalidad. Donde el semantista no lucha y Lucrecio lucha y al mismo tiempo se coloca en una posición de desventaja, Esquilo se entrega completamente a la exposición estética y supera el desafío. Aquí, sin duda, está el ideal de analgesia; pero aparece al *final* de una trilogía extremadamente dolorosa dedicada a una reconstrucción estética de la lucha, el horror y la tortura del remordimiento. Y para consolarnos, el dramaturgo acomete nada menos que la *conversión de los propios dioses.*

A este respecto la obra compara explícitamente el cambio que experimentamos al pasar del iracundo Jehová del Antiguo Testamento (un dios guerrero, como los dioses guerreros que comparten la cólera de las Furias griegas y las Valquirias noruegas) al Logos Viviente del Nuevo Testamento. Hay aquí un ritual para la conversión de las Furias de identidades malignas (llamadas Erinias, de *erinyo,* «tener ira hacia») en identidades benignas (llamadas Euménides, de *eumeneo,* «ser benévolo hacia»). Se nos informa de que de aquí en adelante la relevancia de su función se verá radicalmente alterada. Ya no dedicarán su ingenio y esfuerzos al *castigo del mal,* sino que la importancia recaerá, de aquí en adelante, en la *protección del bien.* Lógicamente las dos funciones no son, desde luego, opuestas, pero psicológicamente están en dominios muy diferentes. Por lo tanto, para nuestro análisis, las Furias se caracterizan como dioses *más antiguos*; y su conversión de fuerza maligna a benigna se ha realizado gracias a la persuasión de dioses *más jóvenes,* como Apolo y Atenea. (Por cierto, por la configuración de este pensamiento estoy en deuda con *God Without Thunder* [*El dios sin trueno*] de John Crowe Ransom, una obra que no ha recibido en general el reconocimiento que merece. Desgraciadamente, yo también tengo cierta responsabilidad que asumir en este asunto, ya que me dieron *God Without Thunder* para que la comentara, pero me enredé tanto en diferentes ramificaciones de la tesis del crítico que nunca terminé el comentario. Concretamente, según lo veo ahora, estaba luchando entre un deseo de dar la bienvenida a sus observaciones básicas y un desacuerdo confuso con el uso que hacía de ellas. En cualquier caso, el incidente se ha quedado en mi conciencia, pues obras de tal incisión son dema-

siado raras como para permitirnos tratarlas con negligencia, y me sentiré mejor en la medida en que, con retraso, lo he compensado aquí).

¿Qué pasa en esta obra? Recientemente he captado un atisbo, o al mēnos creo haber captado un atisbo, del regocijo que debió haber embargado al público ateniense al sentir por primera vez el efecto medicinal de este ritual. En el plano personal, tenemos la redención de Orestes, con cuyos sufrimientos el público seguramente se había identificado profundamente, de manera que también participaría profundamente en su liberación. En el plano religioso, esta redención personal se logra nada menos que con una reordenación de la divinidad misma, cuando los dioses persecutorios de la ira renuncian a su tortura a Orestes sólo después de que se les ha persuadido para cambiar su propio oficio, tomando un nuevo templo en Atenas en el cual, bajo tierra, defenderán celosamente y con entusiasmo la virtud ateniense, si la hubiere. Y para redondear el esquema para esta gente de mentalidad de polis (uno de los nombres de Zeus era Zeus Agoraios, Zeus el forense), la restauración de Orestes de la división a la unidad es la ocasión para solemnizar un pacto entre Atenea y Argos. Cuando se ha juntado todo esto (lo personal, lo religioso y lo social, mientras la rápida convergencia hacia el final debe haber sido impresionante), todavía se reserva un último golpe:

> *Cortejo.* Venid ahora, poderes terribles, favorables y fieles a Atenas, inasequibles a la ira;
> Venid aquí, alegráos con la llama que consume el pino y alumbra vuestro paso.
> *Heraldo.* ¡Gritad, pueblo, ha comenzado una nueva era!
> *Cortejo.* Libaciones iluminadas por antorchas a partir de ahora el pueblo de Palas llevará a tu morada, ya que el Hado ha pactado con Zeus, Rey del Olimpo.
> *Heraldo.* ¡Gritad, pueblo, el canto ha terminado!

«¡Una nueva era!» Así se colocó, con grandilocuencia, la piedra angular para una «modernidad» de estructura antigua. ¿No se podría, incluso, discernir aquí alguna argucia del autor? Porque, ¿no es ésta exhortación final del heraldo una invitación a que el escenario se desborde hacia el público, consumando la unión de actores y público, al pedirle a éste que funda su grito de aprobación *a* la obra con un grito que tiene significado *dentro de* la obra? ¿Podrían saber lo que su aplauso significaría realmente, si es un aplauso para Esquilo, o un aplauso para los actores, o un aplauso para el eslogan que tan habilidosamente coloca la nueva era de ilustración bajo buenos auspicios, dando respuesta, por lo tanto, a «una necesidad cívica»? Thomas Mann, en su carta al funcionario de la Universidad de Bonn que le había notificado la retractación de su nombramiento honorario, empieza hablando de ese asunto... pero antes de acabar, el tema se había transformado sutilmente en

algo con implicaciones mucho más amplias. Retrospectivamente es difícil recordar cuándo exactamente nos movemos desde el punto de controversia entre Mann y el funcionario subordinado hacia un análisis de las tendencias culturales en sus aspectos más radicales. Así de persuasivas son las ambigüedades de identificación. Y ¿no podríamos percibir algo similar cuando no podemos distinguir si el grito está dentro de la obra, es por la obra, por Atenea o por Esquilo, por la táctica del saludo ritual con el que la «nueva era» se anuncia de manera evangélica o por la misma «nueva era»? Tal complejidad es la que vislumbré, o creí vislumbrar, para el momento en que esta firme arquitectura de acción fue desvelada por primera vez ante un público ateniense. La obra misma había ofrecido a su público un amplio campo para gritar... y en su verso final le da explícitamente la entrada para ese grito.

8. *«Atravesando» y «rodeando»*

La «curva» particular del desarrollo de Esquilo se capta, quizá, al contrastar la trilogía de Orestes con un drama anterior, *Los persas*, un drama «entre facciones» en el que el crimen lo comete «el enemigo», el extranjero Jerjes, en contraste con la obra posterior en forma de tragedia «universal», en la que el crimen lo comete «uno cualquiera».

Pero, guste o no toda esta forma de alivio, no importa: el punto importante que hay que subrayar para nuestros propósitos es que se logra *atravesando* el drama, no *rodeando* el drama, o quizá más exactamente, *impidiendo* el drama. De manera similar, en Sócrates, tanto en el hombre como en el protagonista configurado por Platón, hay una aproximación «dialéctica» (mediante la dramatización del conflicto) a la visión filosófica última. Con Aristóteles, sin embargo, nos desplazamos hacia algo diferente. Aquí está presente, en cierta medida, la tendencia a «retomar lo que Platón dejó», como si Platón estuviera todavía vivo e hiciera una revisión definitiva de su primer manuscrito. La *Retórica* y la *Poética* de Aristóteles prueban que aún conservaba una apreciación intensa de la experiencia dramática. Pero el riesgo de atenuación, que arrostró con éxito, se hace progresivamente más peligroso según nos desplazamos hacia sus discípulos, que a su vez, «retomarían lo que Aristóteles dejó». Tal desarrollo funciona a la perfección en el campo de lo cuantitativo, por ejemplo en las sucesivas mejoras a un invento mecánico. Pero uno puede cuestionarlo si se aplica al campo de lo cualitativo, como algunos jóvenes compositores de ahora que, impresionados por las invenciones tonales de las últimas composiciones para cuarteto de Beethoven, intentan simplemente «empezar» donde él terminó, como si se les pudiera presentar, en bandeja, la lucidez imaginativa de este último período que el mismo Beethoven había adquirido después de todo su trabajo anterior. Por supuesto, tienden simplemente a «proyectar» su último estilo hábilmente hacia el manie-

rismo, más o menos de la misma manera que los occidentales que imitan el arte chino o africano tienden a coger la cáscara sin el huevo, igual que un niño «imita» a un trabajador reproduciendo simplemente el tipo de ruido que produce.

Ahora bien, hay una diferencia crucial entre la paz de un guerrero que yace bajo sus armas (Esquilo quiso ser recordado, no como poeta, sino como soldado) y la paz de los que no conocen la guerra (la inocencia virgen es como la nieve que cae por la noche; no la glorifiquemos porque no se deshace hasta que el sol cae sobre ella). Y el ideal semántico, afirmo, intentaría otorgarnos la recompensa final del *Versöhnung*, de la redención, antes siquiera de que hayamos atravesado los conflictos, único medio por el que podríamos «ganarla» adecuadamente.

Pero no; estamos siendo aquí demasiado taxativos. Revisemos la fábula de esta manera: la humanidad, a causa de los conflictos, desarrolla proyectos para la redención, el *Versöhnung*, el alivio. Los pasan de unos a otros. Y los herederos deben, bien convertir estas estructuras de redención en la base de un nuevo conflicto, bien vaciarlas. Gran parte de lo mejor del pensamiento ha evolucionado para enseñarnos a morir bien; después lo han estudiado y elaborado los que nunca vivieron bien. La anestesia, o se gana a través de la "estesia", o está vacía. Cuando la filosofía avanza más allá de la calidad de Lucrecio, que elabora el temor y también su antídoto, se aproxima a la inanidad.

Lo mejor que se puede decir a favor del ideal semántico es que es un fraude: se puede creer en él porque es imposible. Como la poesía se ha usado tan terriblemente mal en las "sofisterías" de la prensa y de los políticos demagogos, hay una justificación aparente para el intento de eliminarla. Pero con la misma lógica se podría asimismo eliminar la imprenta porque se ha usado mal. Parafraseando a Mallarmé: la semántica nos convertiría en inventores prometeicos, pero sin el buitre (*«égaux de Prométhée à qui manque un vautour»*).

Un vocabulario inclusivo, con propósitos sociales, ultrajará persistentemente las normas del ideal semántico. No estará exento de carga; es más, tendrá una carga de complejidad máxima. Atacará y retrocederá, cumplimentará e insultará, desafiará y suplicará, cantará, maldecirá y sollozará, se someterá y se recobrará. Lanzará repetidamente observaciones tan precisas en el esquema realista de las situaciones humanas como cualquier fórmula semántica ideal. Muchos refranes reflejan esto de forma brillante. «Neutralizará» un significado en cualquier punto deseado. Pero tal comportamiento debe simplemente ocurrir espontáneamente. Y la prueba de su significado «verdadero» será su capacidad para encajar en una pieza con el resto de los significados, lo cual es algo radicalmente diferente de la mera expectación que acompaña a la salivación condicionada tras el sonido de una campana. (A veces me pregunto si todo el «progreso» humano se podría resumir en la inserción de una «i» en la palabra «salvación».)

El estilo semántico es un mal estilo, excepto cuando se violan sus principios, como Newton los violó en la resonancia del lenguaje con el que dio cuenta de su «mecánica celestial». Diagramas, gráficos, informes sobre cosechas, «inteligencia», comentarios editoriales, descripciones flojas: todo esto se justifica sólo en tanto en cuanto «hay que vivir»; se justifica, en una palabra, por el «retorno de la inversión», esperado o real.

Quizá es injusto atacar todo esto en nombre de la semántica, pero es más legítimo caracterizarlo como semántica pobre que como poesía pobre. La información es, con bastante frecuencia, «semánticamente» sólida. Pero rara vez es resonante. El porcentaje de este material ha subido demasiado. Sin darnos cuenta, nos hemos permitido tomarlo como la *norma*, confundiendo, por tanto, una norma con una media.

Incluso en la poesía misma «la norma» se ha desbordado. Me pregunto cuánto hace que un poeta no se ha planteado: «¿qué haría si quisiera cumplimentar a la señorita Q con un regalo, acompañado de un cumplido verbal ingenioso? o ¿qué diría si quisiera apuñalar a alguien *limpiamente*?». O desde que alguien se ha dicho a sí mismo: «supongamos que simplemente no quise cargar a las anchas espaldas del medio de comunicación público mis propias ambiciones y torpes apetitos. Supongamos que, retorcido como soy, no consideré suficiente simplemente buscar un pago para mi retorcimiento, el establecimiento de la comunión a través de los males que mantenemos en común. Supongamos que también levantara una estructura de estímulo para todos nosotros. ¿Cómo debería llevarla a cabo, en la secuencia de la imaginería, para que no nos llevara simplemente de manera muy dolorosa *hacia* el infierno, sino también de nuevo *fuera* de él? ¿Debería dejar la maldición de un conjuro maligno sobre nosotros, en tanto en cuanto sea capaz, y teniendo en cuenta que mi público no puede desprenderse de él por desestimación o trivialización? ¿No debe haber para cada vuelo un retorno, para que mi obra pueda considerarse completa como acto moral?»

El pensamiento sugiere lo que debía ocurrir cuando la forma sinfónica era vital. El alegro inicial: calma antes de la tempestad. Las tristezas, los riesgos y las luchas ingeniosas de los movimientos segundo y tercero. Y la celebración final como una «salida», el brillante aplauso que libera el conjuro hipnótico (¿o deberíamos decir que lo sustituye por un conjuro diurno?). Después, según nos movemos de la sinfonía hacia el poema sinfónico, damos un giro desde esta estética *redonda* a la estética de las tramas de Poe. El conjuro corrosivo, que deja a los propios esfuerzos o a la superficialidad del lector el trabajo de desprenderse de la carga que se trasladaría de las espaldas del escritor a las suyas, como chivo expiatorio. Alfeo sin Aretusa.

¿Es posible que los escritores estén olvidando lo que deben exigir a sus párrafos? ¿Y no deberíamos pensar más que nunca en este asunto, ya que

parece que nos amenaza un período de tinieblas políticas que oscila entre una repelente ausencia de objetivo y un objetivo aún más repelente? (Y si llegamos a obtener esto último, los hombres golpearán con redoblada furia, machacando al enemigo externo con la venganza, y convirtiéndolo además en el recipiente de su ira contra las incertidumbres que vivieron ellos mismos, una forma de afirmación de "de doble uso" que podemos temer sobre todo de nuestros hombres de negocios frustrados cuyos negocios se han estorbado entre sí, y que buscan ansiosamente a alguien que sirva como vehículo de su ira). Debemos obtener solidez en algún lugar... debemos buscar algún tipo de músculo físico y su contrapartida mental.

Si nos está esperando una temporada de miseria política, ¿no necesitaremos en gran medida una campaña que se base en la integridad personal, una especie de "por debajo de eso no"? Y me pregunto si podremos encontrar este "por debajo de eso no" en un culto más enérgico al estilo. Este esfuerzo se ha hecho muchas veces en el pasado; e igualmente, de manera regular, se ha despreciado en otras épocas, cuando ya no había necesidad de él. ¿El estilo por el estilo? Decididamente no. Estilo únicamente como «*por debajo de eso no*», como el *acto admonitorio y exhortatorio*, como el *ejemplo* que urgiría continuamente a completarse en todos los aspectos de la vida, y así, como en la frase de Eliot «mantener algo vivo», sobreponernos a la temporada de escasez. Y más que nunca hay una razón para que intentemos hacer lo que podamos por la imaginería *presente*, ya que la promisoria, la recompensa de la «consunción pospuesta», contiene bastante poco estímulo para el futuro político en nuestra esperanza de vida. Así, ¿no podríamos, más que vivir enteramente para un futuro que amenaza de manera tan fuerte con refutarnos, hacer más bien lo que podamos para vivir en un presente que pueda, en un tiempo prudencial, extenderse al futuro?

No me equivoquen. No estoy abogando por «retroceder» a nada. Nada de buchmanismo[7] literario, ni de "retirarse del mundo", ni de "vuelta a". Dejemos que nuestros logros se queden donde están. Estoy pidiendo simplemente que el *temperamento* de nuestro logro experimente un cambio de relevancia. Que la *norma* de nuestro tono deje de ser el tono insultante que «habla de arriba a abajo» a la gente. Y que tampoco sea un tono presuntuoso, que pretenda elevarla. Sino más bien un tono que nos suplicara a todos ardientemente, al "que escribe a" y "para los que se escribe". En él debe haber también desdén para con aquéllos que han estado pronunciando el insulto final a la democracia, ya que se las arreglan para sugerir que uno tiene casi la obligación moral de escribir de manera trivial y superficial, como si sólo se pudiera mostrar un amor apropiado por la humanidad alimentando a la ciudadanía con asuntos ligeros, «de usar y tirar».

El redactor llegó tarde. El periódico estaba listo para la imprenta, todo menos las columnas reservadas para él. Aún así resumió rápidamente sus opiniones sobre el estado del mundo a tiempo para publicar. Leyéndolas, uno

recuerda: «en respuesta a su carta enviada el doce del mes corriente y puesta por escrito ese mismo día, me tomaría la libertad de afirmar que nosotros... etc.» Ésta es «la norma». Por ella se mide todo lo demás. Tiene su lugar. E incuestionablemente las opiniones de un opinador entrenado, situado en un punto estratégico en relación con los canales de información y noticias, pueden producir incluso así, casualmente, un comentario mejor que el que haría alguien que careciera de sus ventajas. La cuestión es: ¿han hecho algo? ¿Tienen la posibilidad de hacer algo de esta manera? Afirmo que no pueden. Es más, afirmo que, en tanto en cuanto se convierten en «la norma», sirven para prevenir que se haga cualquier cosa. Por otro lado, como consecuencia de los intentos de estimular los valores del estilo, podrían emerger escritores cuya musculatura encajara con las necesidades de la gente. Según están ahora las cosas, «la norma» previene incluso el intento de tal receptividad.

Ajustándose a esta norma, se importan chicos brillantes de provincias, se les pasa por la criba, se les sella con un método, y se les usa a tope hasta que están gastados... y entonces se importan otros chicos brillantes para ocupar su puesto, manteniéndolos a todos alerta a pesar del disgusto y el aburrimiento gracias a la obligación de abrirse paso a la fuerza y al miedo a los que se abren paso a la fuerza, con hachís financiero como incentivo positivo.

O imaginemos este caso hipotético: imaginemos un investigador que confiesa: «he terminado de cotejar mi material; tengo mis descubrimientos; pero no he sido capaz de ponerlos por escrito; no puedo encontrar la frase adecuada para hacer que todo empiece a funcionar». La idea parece casi impertinente. El hecho es que diría lo que tiene que decir, sin ninguna vacilación, aunque sus frases repiquetearan como dados en un cubilete. Al considerar el caos de las investigaciones menores que ahora se consideran la producción normal de la burocracia académica, que surgen del hecho de que se supone que todo el mundo tiene que codificar una cosa u otra para licenciarse, mientras el flujo desproporcionado de remuneraciones actúa para mantener una enorme cantidad de colaciones de tan baja calidad... al considerar estas colecciones de sellos de un clero excesivamente proliferante, me he preguntado si podríamos legítimamente intentar introducir algún nuevo tipo de Navaja de Ockham, alguna medida nueva para la exclusión de lo no esencial. Supongamos, por ejemplo, que a un hombre se le permitiera decir sólo algo en lo que pudiera ser elocuente. Esto es, supongamos que él se pidiera este requisito a sí mismo. Garantizo que se propagaría mucho buen humor por el mundo. Pero en algunos momentos no habría buen humor. Y mucho de lo que ahora consigue «inmunidad científica» en razón de su propia palidez (una especie de «protección por insignificancia»), al intentar elevarse, se expondría con más facilidad al deshecho. Según están ahora las cosas, su palidez disfruta de una coloración protectora por su similitud próxima a la palidez periodística, esto es, a «la norma».

Sería injusto achacar todos estos males al «ideal semántico». Podría ser más justo decir que el ideal semántico es la *perfección* de las tendencias que encontramos aquí en estado gravemente *imperfecto*. En su mejor faceta, contiene una incisión, una precisión de formulación, una exactitud, que lo convierte en un estilo en sí mismo. Pero todo lo que no sea esto termina en mero vehículo de una conveniencia. E incluso en su mejor faceta, cuando se aísla de la textura global del lenguaje, es insuficiente, y promueve la formación de un equipamiento falaz.

Sobre todo, fomenta, a veces explícitamente, a veces por implicación, la noción de que se pueden analizar inteligiblemente los acontecimientos humanos y sociales con un vocabulario no moral, y que la percepción misma es un acto no moral. Es el impulso moral el que motiva la percepción, dotándola al mismo tiempo de intensidad y dirección, sugiriendo *qué buscar* y *qué seleccionar*. Sólo deseando muy profundamente conseguir mejoras podemos captar un atisbo de los factores desviadores personales e impersonales que operan para frustrar la mejora. O presentándolo al contrario, podríamos decir que la firmeza estructural de un personaje como Yago es en sí misma una evidencia de la profundidad moral de Shakespeare. Porque fue sabiendo qué buscar como Shakespeare supo también qué seleccionar. Podríamos incluso decir que Shakespeare construyó este archidemonio convirtiéndolo en una caricatura ominosa de los propios métodos del dramaturgo, de manera que se convierte en una advertencia, no sólo para nosotros, sino también para su inventor. Porque esta variante especialmente sutil del «juego de confianza» en el que Yago era experto, incitando a Otelo a participar conduciéndolo siempre a confirmar las conjeturas para él, sin decirlas nunca del todo pero diciéndolas a medias, y diciéndolas de tal manera que sólo deja a Otelo un camino a seguir para elaborar «con lógica» sobre ellas, y tomando doble precaución para mantenerlo en su línea con la repetición constante de imaginería caprina... ¿no son éstos los trucos más ocultos del propio Shakespeare, convertidos aquí en siniestros? Así, resumamos el ideal poético en *Yago + Ariel...* y resumamos el ideal semántico en *un campo neutral que elimina a ambos.*

Según nuestra preferencia aquí, deberíamos buscar la neutralización *en momentos*, para propósitos determinados, y no como un programa totalizador para el vocabulario, ya que la pérdida en *acción presente* (esto es, en la aseveración moral completa) sería demasiado grande si el ideal semántico prevaleciera. Podemos entender por qué los expertos en cualquier especialidad concreta pueden querer convertir estos momentos neutralizantes en una ocupación total, pidiendo que el mundo entero se vea desde la perspectiva de su «psicosis ocupacional». Podemos entender por qué, al vivir profesionalmente con un vocabulario neutral, favorecerían el concepto de su extensión ideal hasta que hubiera abarcado todo el vocabulario. Pero el simple hecho de

que ellos hayan encontrado una manera de prolongar la comprensión de un momento a la obra de su vida, incluso aunque le hayan dado cuerpo con una documentación y una rutina, no es argumento suficiente para hacernos creer que el terreno de los afectos pueda o deba expresarse *ordine geometrico* (un objetivo que Spinoza expresó explícitamente, mientras el atractivo humano de su ética debe mucho al hecho de que violara de forma implícita su propio programa repetidamente, empezando quizá por su primera proposición, *substantia prior est natura suis affectionibus*, porque «sustancia» ha demostrado ser, desde entonces, una palabra muy *resonante*).

Tenemos, por ejemplo, la palabra «neutral» *zapato*, capaz de designar igualmente el zapato que lleva un comunista y el que lleva un fascista. Se puede imaginar que en vez de esto tuviéramos sólo dos palabras cargadas, *bims* y *bams*, de manera que el mismo objeto, si lo lleva un comunista, *tenga* que llamarse bim, y si lo lleva un fascista, sólo pudiera, en la ortodoxia de la poesía, llamarse bam. Un fabricante de zapatos liberal, que fabricara calzado para exportar, podría entonces etiquetar sus pedidos para Alemania como bams y sus pedidos para Rusia como bims. Y estaría agradecido a algún «neutralizador» que le ayudara a simplificar las partidas de sus libros inventando una palabra puramente «científica», *zapato*, que incluyera ambas clases. Pero he imaginado a propósito la invención de una palabra neutral que ya existe para reemplazar dos palabras cargadas que no existen, como una forma de sugerir que el discurso espontáneo puede, y lo hace repetidamente, neutralizar cuando la ocasión lo requiere.

Así, el vocabulario poético, cuando es completo, nos lleva «dentro y fuera» (la obra completa con el regocijo final). Cuando es incompleto nos lleva dentro, e intenta dejarnos allí (la «estética de las tramas de Poe»). Mientras el vocabulario semántico, creo, nos engañaría inintencionadamente evitando, al aportar una especie de finiquito de antemano, que diéramos la más mínima oportunidad a la oposición dramática, soslayando el error que cometió Lucrecio con el sacrificio de su obra como «ciencia» y su gran logro como «poesía».

Paradójicamente, sin embargo, podemos considerar también el vocabulario semántico como «imaginería», como «oración laica», como ejemplificando en sí mismo una forma de danza de consolación, siempre en el tono de paz perfecta. Considerado como refugio de algo de lo que no permitiría ni la mera mención, se convertiría él mismo en una forma atenuada de poesía, con sus formas propias de hipnosis. O podemos juzgarlo valioso como *etapa*, como una especie de desencarnación útil para la transición, desde un antiguo vocabulario poético cuyas cargas están todas descolocadas, hacia un nuevo vocabulario poético cuyas cargas se ajustaran mejor a las situaciones que abarcara. Como preparación, como disciplina, apuntando él mismo a algunas cosas importantes para «buscar y seleccionar», puede ser bienvenido. Es sólo al considerarlo un ideal en sí mismo más que una preparación para una carga nueva y más precisa, cuando debemos volvernos contra él.

La palabra ideal es en sí misma un acto, estando su valor contenido en su uso en el momento de la enunciación. Su validez no reside en su «utilidad» y su promesa (aunque esto forma sin duda parte de ella), sino en su *estilo* como moral, como petición, en la *cualidad* de la petición, no en el *éxito* de la petición. Como preparación cualquier cosa puede valer, cualquier cosa vale... pero la preparación no debe usurpar la identidad de la realización.

NOTAS

[1] *Golden Boy* es una obra de teatro de Clifford Odets que se estrenó en 1937. Trata del conflicto que sufre el joven protagonista entre su sensibilidad (representada por sus dotes para el violín) y su inclinación hacia el éxito rápido (su meteórica carrera de boxeador). (N. de la T.)

[2] El sistema Bertillon fue el primer método científico de identificación criminal, desarrollado por el criminólogo francés Alphonse Bertillon (1853-1914). El sistema se basaba en la clasificación de las medidas y otras características corporales, y se adoptó oficialmente en Francia en 1888 y poco después en otros países. (N. de la T.)

[3] Sin embargo, el libro de Chase se aproxima tanto más a una obra a retazos que a una composición, que ninguna caracterización en una proposición sintetizadora es totalmente adecuada. Más bien podríamos clasificar la obra por referencia a su talante, así: «Una despedida retórica a la retórica... o el tiranicida como tirano». Y podríamos intentar transmitir rápidamente la calidad de su «revuelta» contra las palabras (realizada con una intención extremadamente desacreditadora), citando títulos de capítulos como «Paseo con los filósofos», «Cambie de pareja con los economistas» y «Vueltas y vueltas con los jueces».

[4] Compañía multinacional que suministra información empresarial y servicios de asesoramiento, fundada en 1841. (N. de la T.)

[5] Se pierde en castellano el contraste *aesthetic/anesthetic.* (N. de la T.)

[6] Por cierto, se ha dicho suficiente como para sugerir que el mapa globalizador semántico es en sí mismo la imbricación de una metáfora, de forma más o menos similar a la que el poeta desarrolla una metáfora subyacente, como variaciones sobre un tema, a lo largo de su soneto u obra de teatro. En el positivismo lógico, según uno de sus divulgadores (Julius Rudolph Weinberg: *An Examination of Logical Positivism* [*Examen del positivismo lógico*]), «las proposiciones son ilustraciones de hechos empíricos posibles». Así, la controversia no se resuelve en una oposición entre la poesía como metafórica y la semántica como no metafórica. Cada perspectiva requiere una metáfora, implícita o explícita, para su base organizativa (como intenté aclarar en la sección sobre «Perspectiva a través de la incongruencia» en *Permanence and Change* [*Permanencia y cambio*]); y la semántica como perspectiva no puede esquivar esta necesidad. Esto bien podría tenerse en cuenta cuando hablo de considerar a la perspectiva semántica incluida en la perspectiva poética (considerando la semántica como un tipo especial de «escuela poética» que perseguiría erigir su verdad *parcial* en una verdad *total*).

[7] Frank N. D. Buchman (Pennsylvania, 1878-1961) fue el fundador del movimiento *Moral Re-Armament* [Rearme Moral], conocido por su papel en la reconciliación de Europa tras la Segunda Guerra Mundial, especialmente entre Francia y Alemania; su filosofía esencial era que el cambio personal podía conducir al cambio social. (N. de la T.)

Las virtudes y limitaciones del desenmascaramiento

La palabra «desenmascaramiento» [*debunking*] ha entrado en nuestra lengua porque cubre una necesidad. Se refiere en general al tipo de literatura diseñada para mostrar que George Washington no cortó el cerezo, y otras variantes de esto sumamente alambicadas. Opone al inflamiento de reputaciones el desinflamiento de reputaciones. Es el sistemático «bajar» que se iguala al sistemático «elevar». En un momento dado, en América, un aspecto de esto se conoció con el nombre de «buscar escándalos». Dio un notable paso adelante con los métodos biográficos de Lytton Strachey[1]. Pero se le dotó de una metodología explícita nada menos que desde la filosofía utilitaria de Jeremy Bentham, con sus esquemas para descubrir las formas en las que los intereses materiales están enmascarados por una «pátina laudatoria».

Entre las invenciones ideológicas de Bentham está su «panóptico», un proyecto para una prisión modelo dispuesta de manera tal que un supervisor, colocado en el centro, pudiera observar constantemente el comportamiento de los prisioneros. Leyendo sobre este proyecto con la crítica del lenguaje de Bentham en la cabeza, uno se ve tentado a preguntarse si no es la simbolización perfecta de la actitud de Bentham hacia el mismo lenguaje humano espontáneo. Consideraba a las palabras moralizadoras como transgresoras; si no entre rejas, debían al menos ponerse a prueba; y Bentham, con su análisis del lenguaje, desarrolló una perspectiva «panóptica» desde la que poder observar constantemente a sus sospechosos verbales buscando signos de conducta desviada.

Retrocediendo aún más, podemos señalar la emergencia de una actitud desenmascaradora en las obras de Maquiavelo y Hobbes. Maquiavelo tendía a considerar los aspectos «desagradecidos, traidores, cobardes y avariciosos» del hombre, no como un aspecto de su «caída», sino como la *esencia* misma de su naturaleza. Mentir no era una *desviación* de la norma, *era* la norma. Bajo esta estrategia, sin duda, había un motivo humanista. Maquiavelo sentía, creo, que ya que las virtudes son por su misma definición escasas, constituyen una estructura frágil sobre la que construir un estado. Pero si se puede fundar un estado sobre el vicio, tendremos una fundación verdaderamente firme. Y en una época de notable inestabilidad, Maquiavelo estaba buscando intensamente firmeza, una especie de «por debajo de eso no». De manera similar, Hobbes basó sus argumentos sobre la autoridad política en la naturaleza

«bruta» y «horrible» de los hombres, que requería una monarquía absoluta para mantener su mezquindad esencial bajo control. Se puede seguir la pista a esta forma de pensar hasta las paradojas de Mandeville. Y finalmente, en Adam Smith se vuelve *benigna*, ya que Smith imaginó una estructura en la que la mera acumulación de avaricias individuales mutuamente conflictivas se sumarían en un total final de beneficio social.

En una palabra, la historia del desenmascaramiento se entrecruza con la historia del liberalismo. Tan pronto como los hombres comienzan a cuestionarse metódicamente el vocabulario de la Iglesia para la motivación humana, se dejan atraer hacia la categoría desenmascaradora. La productividad de esta actitud ha sido sorprendente. Podemos atribuirle incluso, con justicia, el crecimiento de la psicología como ciencia (o si se prefiere, el crecimiento de la psicología como corpus de especulaciones documentadas). Concretamente cuando llegamos al psicoanálisis, con sus formas polisílabas de ramificar la noción de que «el deseo es el padre del pensamiento», estamos cerca del núcleo de la aproximación desenmascaradora.

Quiero analizar aquí la línea desenmascaradora usando como texto un brillante y estimulante ejemplo reciente, *The Folklore of Capitalism* [*El folclore del capitalismo*] de Thurman W. Arnold, que Arnold describe en su prefacio como «una aplicación a un campo más amplio del mismo punto de vista plasmado en mi libro anterior, *The Symbols of Government* [*Los símbolos del gobierno*]». Estoy de acuerdo con Arnold en que no hay una diferencia fundamental entre estas dos obras, al menos en lo que se refiere a la estrategia general del pensamiento. El libro nuevo es más popular, probablemente porque se apoya mucho más en la anécdota como base de su exposición. Estas anécdotas, entresacadas principalmente de maniobras y pronunciamientos políticos, económicos y judiciales representativos en 1937, son sumamente entretenidas. Arnold cuenta sus historias en un estilo ligero y fluido, sazonado con una pizca de ironía, y con un agudo sentido de la espectacularidad. Y diga yo lo que diga sobre este libro con mis reservas a su respecto, no es mi intención menospreciar sus logros. Puedo imaginar a más de un lector que se negara a seguir *The Theory of Business Enterprise* [*Teoría de la empresa comercial*] de Veblen y sin embargo leyera *The Folklore of Capitalism* con fruición. Y debe ser bienvenido por su capacidad para «capturar» así otros sectores del público, aproximándolos a una actitud escéptica hacia nuestro statu quo enfermo, y aportando a esta actitud una sustancia documental con ejemplos entresacados de la prensa y de investigaciones recientes.

El mismo Arnold, sin duda, se desmarca del papel de desenmascarador. Es consciente de que, atribuyendo la acción humana a motivos bajos en la escala de valores, tendemos inintencionadamente a estafarnos a nosotros mismos. Porque si todos los hombres estamos en el mismo barco y ese barco se hunde, nosotros también nos hundimos en la catástrofe global. En una caída total del mercado, las acciones propias caerán igualmente. Y como todos somos accio-

nistas de la empresa de la humanidad, el desenmascarador y sus aliados sufren con lo desenmascarado. Mi reserva aquí es que, aunque Arnold se desmarca *explícitamente* de su pertenencia a la línea desenmascaradora, sus dos libros son implícitamente ejemplos perfectos de esa línea.

Creo que el típico desenmascarador está involucrado en una estrategia de este tipo: detecta un mal. Quiere erradicarlo. Y quiere hacer un trabajo concienzudo. Por tanto, para asegurarse de que es *lo suficientemente concienzudo*, se convierte en *demasiado concienzudo*. Para socavar los puntales en que se basan los argumentos de sus oponentes, perfecciona un tipo de argumento que, desarrollado de forma consistente, socavaría también los puntales de su propio argumento. Pero en esta importante coyuntura, simplemente «hace trampas», rehusando aportar como prueba de su propia postura los argumentos con los que ha fulminado la postura de sus oponentes. Si alguien dice «*tu quoque*», permite que sus oponentes lo digan también. Y hace que la aplicación de la prueba «*tu quoque*» sea más difícil para sus oponentes por sus subterfugios inconscientes, que contienen ambigüedades difíciles de descubrir.

En una palabra: para destrozar la política de sus oponentes adopta una postura desde la que no podría defender con lógica una política propia. Y entonces, como llega un punto en el que debe defender una cosa u otra, restaura *encubiertamente* ingredientes importantes de la idea que ha aniquilado *abiertamente*. En el caso de Arnold, el uso estratégico de la ambigüedad es bastante simple. Es consciente de las numerosas formas en que las discusiones sobre «principios» se han usado de mala manera en la batalla actual de las palabras. Advirtiendo cómo la referencia a los «principios», que debería ser una *guía* para el acuerdo social, se ha usado de mala manera como una mera *obstrucción* al acuerdo social, desea prevenir este mal uso. Así, para prevenir el *mal uso*, ridiculiza el *uso*. Esto podría resultar similar al proyecto de un médico que quisiera prevenir los problemas de corazón deshaciéndose de los corazones. Sin embargo, como el propio Arnold no está interesado en ser simplemente un destructor, sino que también querría sostener sus propias exhortaciones, debe referir su política a alguna base. Y habiendo desterrado tal referencia con sus burlas a aquéllos que piensan con «principios», reintroduce la misma forma de pensamiento bajo el nombre estratégicamente alterado de «propuestas».

Además, perjudica mucho a los que intentan defender una política con pruebas «racionales». Algunas de sus páginas más divertidas se dedican al retrato de los hombres como seres esencialmente «irracionales» en su comportamiento. Pero cuando quiere recomendar algunas políticas de gobierno que considera necesarias, aboga por ellas como «sensibles». Por tanto, lo que abiertamente se rechaza como «irracional», se recupera encubiertamente bajo el disfraz encandilador de «lo sensible». Esta misma apelación a lo hogareño, por cierto, está también implícita en su uso de la «confortabilidad» como prueba para una política. La prueba de «confortabilidad» no se diferencia mucho de

la prueba de «utilidad» de Bentham. Y sin embargo parece que el desplazamiento ha tenido su valor estratégico en la persuasión, ya que un crítico de *The New Republic* [*La nueva república*] presentaba el libro de Arnold como algo nuevo y desafiante en el pensamiento occidental (la novedad en este punto reside, aparentemente, en el hecho de que la «confortabilidad» tiene un tono más de "libro, alfombra y zapatillas en una mecedora junto al radiador" que la «utilidad» de Bentham).

Una vez más, encontramos mucha ridiculización de los que piensan haciendo uso de «ideales abstractos». Sin embargo, hacia el final de *The Folklore of Capitalism*, cuando el autor resume su postura positiva, llegamos a la Propuesta 20: «Una necesidad social que vaya a la contra de un ideal abstracto no se cubrirá competentemente hasta que consiga una filosofía propia. El proceso de construir abstracciones nuevas para justificar la solución de nuevas necesidades es siempre problemático en cualquier sociedad, y puede ser violento». Esta propuesta, si la interpreto correctamente, muestra claramente un reconocimiento del hecho de que debemos tener ideales abstractos como base del juicio social. El lector que no conozca el libro no encontrará nada preocupante en esta propuesta. Pero después de haber leído más de trescientas páginas dedicadas a ridiculizar a los que piensan con referencia a los «ideales», creo que se tenderá más bien a considerar esas líneas como contrabando inequívoco. Como «ideales» tal pensamiento se ha desechado, de manera que el autor puede desechar las exhortaciones del enemigo. Pero como el autor también quiere exhortar, se recuperan bajo el nombre de «abstracciones» y de «filosofía propia».

Arnold es muy lúcido en su actitud hacia la magia de las palabras. Mostraría poca misericordia hacia esas manipulaciones rituales como la que se da cuando Saúl, cambiando su identidad, se convierte en Pablo. Y sin embargo me pregunto si, a pesar de todo, detrás del lúcido ensayo en el que se burla de tales procedimientos puede estar teniendo lugar algo similar. Quizá todo lo que tenemos aquí no constituye ninguna diferencia fundamental entre los métodos poéticos y ensayísticos; quizá la «magia de las palabras» se desvela más fácilmente en poesía, pero también se impone en el ensayo. Quizá el cambio de «principios» a «propuestas» no es sino la transformación de «Saúl» en «Pablo». Quizá el desplazamiento del poeta de «Tantris» a «Tristán» equivale al desplazamiento del ensayista de «racional» a «sensible». He alabado la espectacularidad de Arnold. Gran parte de ella se consigue desenmascarando el ingrediente «dramático» de la conducta humana. Quizá su propia acusación es más «dramática» en su textura de lo que él mismo sospecha.

Por tanto, he sugerido como la primera marca del desenmascarador el hecho de que, para combatir un *mal* argumento, desarrolla una posición tan completa que combatirá *todos* los argumentos; y por tanto debe encubiertamente reorganizar esta postura de manera que pueda salvar su propio argumento de una destrucción general. Esto lo hace generalmente, he sugerido,

con una ambigüedad inintencionada con la que descarta algo con *un* nombre y lo recupera con *otro* nombre.

La situación que provoca esta estrategia, por supuesto, es suficiente para hacernos sentir simpatía por el estratega. Las cerillas pueden usarse para encender nuestra pipa o para quemar nuestra casa. Se puede entender bien por qué, si se usaran sólo para el propósito de quemar nuestras casas, un pensador se alzaría y diría: «eliminemos las cerillas». Impidiendo el uso, impediría el mal uso. Y entonces, si aún así tuviera que encender su pipa, podría hacer una recomendación alterada de este tipo: «lo que realmente necesitamos son *mecheros*». Podría continuar demostrando que las cerillas provienen en gran medida de la tradición, mientras los mecheros son modernos. Y en nuestra ansiedad por una solución, podríamos estar deseosos de abundar con el pensador, fracasando así al no advertir que los mecheros pueden usarse mal de una manera bastante parecida a las cerillas.

Si se piensa que ésta es una analogía absurda, trazaré un paralelo del mismo libro. Arnold injuria a los juzgados oponiéndolos a los «tribunales administrativos». Muestra los aspectos medievales del juzgado, su sustitución del «juicio por ingenio» por el «juicio por combate». Desvela la naturaleza puramente «dramática» de sus conflictos. Y cuando nos presenta su alegato a favor de los «tribunales administrativos» como la solución a todo esto, se nos invita a pensar que aquí funcionaría algún tipo de situación totalmente diferente. En este caso concreto, ha acentuado de manera tan fuerte el ingrediente *ritual* de los juzgados, y aligerado tanto el papel que desempeña *el choque de intereses* en el combate legal, que se nos invita a creer en la superioridad de los tribunales sobre los juzgados simplemente porque los tribunales, al ser nuevos, carecen del ritual tradicional. La cuestión *real* que subyace en los conflictos, tanto en los juzgados como en los tribunales, es desde luego la cuestión de los intereses en conflicto. Pero haciendo hincapié en el hecho de que los juzgados se apoyan en rituales y los tribunales no, se nos conduce a pensar que podemos resolver el problema deshaciéndonos del *ritual.*

En cualquier caso, tenemos actualmente una situación que nos lleva a sentir simpatía por los esfuerzos del desenmascarador. Porque los conservadores y reaccionarios han desarrollado una estrategia más inquietante. Parecería que ya no se preocupan por buscar *buenos* argumentos; más bien se contentan con buscar *cualquier* argumento, con tal de que haya los suficientes como para mantenerse en los titulares, una *avalancha* de argumentos, condenas, profecías de calamidades terribles, «pruebas estadísticas», pronunciamientos de «autoridades» privadas e institucionales, un barrido, un exceso, una forma de propaganda puramente *cuantitativa.* ¿Que no hay ningún águila entre los enunciados publicitados? Pues dejemos que sean entonces un enjambre de mosquitos. Antes de que se pueda refutar la de esta mañana ya ha salido una nueva hornada por la tarde. Cualquier cosa, todo, con tal de que apunte a la misma dirección general: una ejemplificación verdaderamente cínica del eslogan «la

unión hace la fuerza», una especie de «colectivismo idealista», una situación fabulosa en la que la libertad de expresión se preserva sólo para reírse de ella, la «libertad de expresión» que permite susurrar «no» a unos cuantos colegas y amiguetes mientras los altavoces echan al viento un «sí» cada vez más alto para millones de personas.

Viendo esto uno siente simpatía por un hombre que trabajara rápido, buscando un "cúralotodo" eficaz. Si nos aproximamos al libro de Arnold desde este punto de vista, es de agradecer. En su mejor faceta sus propias limitaciones se convierten en sus ventajas. Porque hace un trabajo pintoresco, especialmente refutando el discurso de la derecha, ese grupo cuyo eslogan, al encararse con la Constitución, podría muy propiamente ser: «hecha para ayudar, usada para estorbar».

Pero, una vez más, aquí Arnold se apoya en una ambigüedad para obtener resultados. «¿Qué hay que objetar a esto?», podría decirse. «¿Por qué mantenerse en vela toda la noche preocupándose por si acaso se trata injustamente a la injusticia?». Pero la cuestión no es tan simple. Porque la injusticia no confunde sólo al enemigo. También puede confundir a los propios aliados, ya que puede conducir a *ambas partes* a una visión errónea de la situación. Podría ser satisfactoria como mera venganza; pero se convierte en algo más que una venganza, se convierte en una guía por derecho propio, y como guía es falaz. Para concretar:

Arnold está atacando la tremenda ruptura contemporánea ente el ideal y la práctica. Está intentando derrotar a los apologistas de ese mecanismo persuasivo por el que, convirtiendo cualquier tema controvertido sobre una medida práctica en una cuestión del más alto principio moral, el sacerdocio del *statu quo* funciona a la perfección haciendo que la gente tenga miedo de la adopción de medidas «sensatas». Así, una medida concreta no se considera basándose en si ayudaría o no a solucionar el problema de que se trate, sino en si conduce o no a la «reglamentación», o al «fascismo», o al «comunismo», o a la «destrucción del sistema americano», etc. Con tal amplificación, o en términos de Bentham, discurso «censurador», las cuestiones prácticas se elevan a un plano moral que llena a la gente de todo tipo de terrores irrelevantes. Y sólo gracias a un «trapicheo» político subterráneo el trabajo del gobierno tiene un éxito completo. Para combatir estas tácticas, Arnold hace caricaturas grotescas de esos apologistas. La cuestión es: ¿se vuelve su caricatura *demasiado* completa, amenazando así con confundirnos a todos?

Supongamos, por ejemplo, que fuéramos a escribir una parodia sobre la humanidad. Supongamos que elaboráramos un personaje complejo llamado «Señor Fulano», e hiciéramos que este personaje aglutinara todas las visiones divergentes y contradictorias entre sí que mantienen en la vida real diferentes tipos y clases de gente de diferentes edades. El «Señor Fulano» sería obviamente lo más opuesto a lo «consistente, lógico o racional». Sería un hilarante racimo de contradicciones. Pero de alguna manera es justamente una parodia

de este tipo la que Arnold elabora, aunque a una escala menor. Cuando se debate un asunto concreto en la prensa, mucha gente diferente aparece con su interpretación de ese asunto. Veinte tipos de portavoces diferentes pueden ofrecer veinte argumentos diferentes contra, por ejemplo, «llenar de partidarios la Audiencia». Y aunque todos estos portavoces pueden estar de acuerdo con la proposición «la Audiencia no debería llenarse de partidarios», cada uno podría aproximarse al asunto desde una lógica diferente. Sin embargo, si se aglutinan todos los argumentos como para considerarlos aspectos de un solo argumento, se podrían hacer surgir todo tipo de choques entre ellos. Esto es, creo, lo que hace Arnold; haciendo, por tanto, que la gente parezca mucho más irracional de lo que es en realidad.

Reúne a su grupo con referencia a un *interés* que comparte. Pero cuando interpreta la *motivación* que hay detrás de sus pronunciamientos, renuncia a la prueba de los intereses, por la cual ha seleccionado a sus modelos para el retrato complejo, y en vez de eso atribuye sus pronunciamientos al amor por el *ritual*, por la *ceremonia*, por el *desfile*. Por tanto, la ambigüedad explotada aquí con propósitos polémicos y panfletarios, reside en el hecho de que simultáneamente emplea y descarta el factor del interés, aunando al grupo basándose en los intereses que comparte y descartando después este interés como interpretación de sus afirmaciones.

Un hombre, para llegar a su destino, un día *sube* la calle; al día siguiente está lloviendo, así que llega a su destino *bajando* la calle, hasta la esquina donde para el autobús. Ahora imaginemos que un pensador le dice, «ayer subió usted la calle, hoy la baja. ¡Qué inconsistencia!» Podría haber contestando sugiriendo, «pero tenga en cuenta los intereses que entran en juego en cada caso». Y visto así no se encontraría «inconsistencia» en ningún caso. Lo mismo vale, de una manera más compleja, para los argumentos que analizan las políticas según sus principios. Se defiende una política relacionándola con un principio diferente del que se seleccionaría para atacar esa política. Así, hemos escuchado a los defensores de la empresa, en el momento en el que la controversia sobre la seguridad social era esencial, atribuyendo todo nuestro «progreso» al «principio» capitalista de la *inseguridad* que mantiene a la gente alerta, estimulando así la producción al máximo. La seguridad, nos decían, destruye la ambición. Pero recientemente estos defensores se han estado preocupando por un asunto diferente. Detendrían cualquier otro experimento legislativo de Washington. Así, oímos mucho sobre el «principio» de la *seguridad* cuando nos recuerdan que los hombres de negocios deben planificar, y que sólo pueden planificar inteligentemente basándose en las previsiones, y que no pueden planificar basándose en previsiones cuando los derroteros futuros de la legislación del Congreso son inciertos. Ahora bien, tal desplazamiento es causa suficiente para la perplejidad, incluso si se introduce la doctrina de los «intereses». Pero si se omite deliberadamente, o aún peor, si se agrupan los argumentos a favor y en contra de una medida basándose en los

intereses y después se omite el factor de los intereses como un motivo para explicar la naturaleza de los argumentos, se llega al mismísimo caos. Ésta es la estrategia de Arnold como escritor de parodia. Elabora un retrato de un mundo fabulosamente irracional, yuxtaponiendo los desplazamientos de "calle arriba" a "calle abajo", descartando lo concerniente al destino y a las circunstancias concomitantes, y atribuyendo las ideas de sus opositores a su mera afición «irracional» por lo «ritual».

No necesitamos entrar aquí en una defensa de lo ritual. Se puede demostrar que la obra de un gran dramaturgo es bastante «racional» en su organización. Y aunque el uso de «Muy señor mío» como encabezamiento de una carta sea una «introducción» puramente ritual, dada una sociedad en la que ésta es la convención aceptada, no veo nada «irracional» en la conducta de un individuo que comienza su carta obedeciéndola. Para nuestro propósito actual, sin embargo, debería ser suficiente apuntar que, sea cual sea el papel que los rituales de la ficción legalista puedan desempeñar en la complicación del procedimiento contemporáneo (como cuando el gobierno convierte uno de sus departamentos en una sociedad para conseguir las mismas ventajas que las empresas privadas disfrutan con su constitución en sociedad), uno se despoja de un arma interpretativa muy necesaria si, con propósitos rituales propios (en el caso de Arnold, la construcción dramática de un «caso» contra el drama legal y político), menosprecia el tremendo papel que desempeña la presión de los intereses (estimado correcta o incorrectamente) a la hora de configurar las tácticas de los apologistas políticos, judiciales o económicos.

Sin duda, una enorme cantidad de nuestra presente confusión legalista causada por la profusión podría explicarse adecuadamente con la forma de selección de *Zweck im Recht*[2], la búsqueda de un *propósito* detrás de la ley y detrás de la legislación de todos los ideólogos (desde el más crudo columnista panfletario hasta el filósofo más escrupuloso). Se aprueba una ley, por ejemplo, para encarcelar a los gánsters, para proteger la propiedad. Pero surge una situación en la que la misma ley, si se aplica consistentemente, encarcelaría también a un sobresaliente personaje de las finanzas. Así, si este sobresaliente personaje de las finanzas es lo suficientemente influyente y puede pagar abogados especializados lo suficientemente hábiles, se descubrirá algún resquicio salvador en la ley. En resumen, los juzgados interpretan la ley de forma ambivalente, de manera que el "hombre de negocios gánster" permanece en la cárcel y el "hombre de negocios financiero" permanece fuera. O al contrario: se aprueba una ley para ayudar al "hombre de negocios financiero" a permanecer fuera de la cárcel. Pero si se aplica consistentemente, también permitirá al "hombre de negocios gánster" permanecer fuera. Así se hace necesaria alguna «sutilización» por parte de los juzgados por la que una ley «universal» pueda hacerse «selectiva». O abogados ingeniosos retuercen una ley hecha para la *protección* de los trabajadores hasta convertirla en un mecanismo para usarse *contra* los trabajadores (de forma similar a la que la Enmienda Decimocuarta[3]

se ha interpretado en interés de las sociedades anónimas). El «ritual» está sin duda presente aquí. El juez puede vestir algún traje especial, que tiene su equivalente en el estilo judicial mismo. Pero obviamente, la influencia componente más importante tras esa «ley viviente» se debe a la interpretación que se hace según las simpatías de los intérpretes. Como resultado de ello se acumula un enorme corpus de casuística legal con todo tipo de contradicciones internas. Pero caracterizar tal procedimiento con una relevancia primordial en el ritual es *desviar* la crítica social correcta (y sirve, en el caso de Arnold, como argumento *aparente* a favor de los tribunales administrativos, de los que se espera que resuelvan nuestros problemas eliminando el ritual, mientras la cuestión realmente básica de los intereses en conflicto se menosprecia).

Arnold logra así transmitir la idea de que hay una diferencia fundamental entre la mentalidad «sacerdotal» y la mentalidad «organizadora», que piensa basándose en cuestiones de índole «práctica». Sin embargo él mismo, después de elaborar un retrato de nuestros hombres de negocios, como Ford, como ejemplos de la mentalidad práctica y organizadora, se encuentra en otros momentos de su libro atacando a estos mismos hombres por su tendencia a juzgar medidas políticas propuestas desde el punto de vista «sacerdotal». Tal aproximación a la cuestión me parece tan descontrolada e imprecisa en su forma como la insistencia exagerada en lo ritual. Ford ve los problemas de producción en la planta Ford desde el punto de vista «organizador». Pero no puede relacionarlos con un marco de referencia *más amplio* que abarque la organización de todo el estado. Otras personas pueden... aunque sólo sea porque no comparten con Ford su relación con la organización Ford. No hay nada «sacerdotal» en ello. Los trabajadores de Ford pueden ver los «problemas de organización» de una planta Ford de una manera que Ford simplemente *no puede* verlas. Los teóricos del trabajo pueden proponer «racionalizaciones» del problema de los trabajadores en relación con un contexto político más amplio. ¿Por qué introducir aquí el elemento «sacerdotal» como algo categóricamente opuesto a lo «organizador»?

Sin duda es muy necesario considerar una crisis en relación a las necesidades globales políticas y económicas. Se están elaborando críticas o defensas filosóficas de Ford *porque hay un problema de organización en la industria automovilística*. No estoy usando aquí la palabra en su sentido restringido de «organización» del trabajo. Me estoy refiriendo al problema *organizativo* que implica el intentar usar la capacidad productiva de las fábricas de Detroit. Podemos, con propósitos de polémica, referirnos a los discursos propagandísticos emitidos durante la hora musical vespertina de los domingos de Ford como «sacerdotales». Pero no se pueden *descartar* por «sacerdotales» todos los intentos razonados de evaluar las políticas de Ford con referencia a criterios sociales generales, necesidades, problemas, etc. Una medida política razonada puede, cuando se lleva a la práctica, encontrar dificultades no previstas en el momento de su planificación. Pero lo mismo es verdad para una decisión

«organizadora» de los estrategas de ventas a la hora de valorar un coche en una cifra determinada.

Hemos estado oyendo últimamente tantas críticas al gobierno por sus «proyectos» que se podría llegar a pensar que los arquitectos ya no usan proyectos. Los «ideales abstractos», afirmo, son proyectos sociales. Son formas de configurar políticas en relación con principios. Seleccionan medidas con referencia a directrices. «Vaya dos manzanas al norte y después una manzana al este». Las «dos manzanas» y «una manzana» son la «política», el «norte» y el «este», los «principios». Y no dejemos que ninguna acusación sumaria de ningún abogado a la mentalidad «sacerdotal», como opuesta a la mentalidad «organizadora», nos lleve a pensar que se pueden situar las cosas de cualquier otra manera.

Es muy descorazonador decir que debemos evaluar las medidas basándonos simplemente en su contribución a la «confortabilidad». Pero incluso la «confortabilidad», en este sentido, es un *principio*, un ideal abstracto. De hecho, en lo que a mí respecta, es incluso *demasiado* abstracto. Su peligro reside en el hecho de que, como *suena* familiar, pensamos que sabemos lo que significa. No nos preocupemos por asuntos como el equilibrio del presupuesto, dice Arnold. Sin embargo hay gente que lo exige, porque esto los *confortaría*. Por tanto, no es meramente una cuestión de confortabilidad, sino de confortabilidad *de quién*, de confortabilidad extendida a un sector de la población de qué amplitud, etc. Es más, aunque Arnold ha dicho mucho sobre el papel que desempeña el drama en la activación de los procesos históricos (un punto en el que estoy de acuerdo con él, aunque me gustaría que se interpretara de forma totalmente diferente), uno podría legítimamente llegar a preguntarse, según su criterio, qué grandes dramatizaciones de la confortabilidad hemos tenido hasta el momento. La «confortabilidad» del solaz espiritual, de la solidaridad social, etc..., pero no la «confortabilidad de la criatura», que es lo que Arnold tiene claramente en la cabeza cuando la compara al tipo de confortabilidad que aportan los médicos a los residentes en un manicomio.

Pero esto nos lleva a otra cuestión, al tema del «humanitarismo».

Creo que el «humanitarismo» también puede definirse como un aspecto integral de la estrategia desenmascaradora. Porque, a no ser que el pensador sea totalmente antisocial, los elementos humanitarios *deben* injertarse en las formas de pensar que atribuyen los actos humanos a motivos bajos en la escala de valores. El desenmascarador típico podría escribir un libro para probar, por ejemplo, que «todo el mundo es timador». La conclusión lógica de tal libro sería, «bueno, engañémosles antes de que nos engañen». Pero normalmente se añade a esta tesis una reflexión posterior puramente humanitaria. De nadie sabe dónde llega una corrección, que parece decir, «intentemos ayudarlos para que no sean timadores y así no seremos víctimas de los timadores».

Algo así hay, creo, en la base de las diferencias de Peirce con William James, diferencias que llevaron a Peirce a llamar a su propia filosofía con el

nombre ligeramente alterado de «pragmaticismo». James decía que la eficacia era la prueba de la verdad. Y después, como una reflexión posterior humanitaria, expresaba la esperanza de que aplicáramos esta prueba sólo a la eficacia «buena». Peirce se resentía de esta mera anexión de una corrección. Buscaba una prueba de la verdad en la que la evaluación moral fuera parte integral de la prueba. James, como pragmatista humanitario, parecía decir, en efecto, «la verdad es lo que hace la verdad. Pero esto es en la esperanza de que sólo se le pida hacer cosas buenas». Peirce, por otro lado, estaba exigiendo, con su «pragmaticismo», una prueba de la verdad que contuviera en sí misma la auténtica exhortación moral.

El instrumentalismo de Dewey saca a la luz el problema de James de forma incluso más clara, en tanto en cuanto el instrumentalismo se convierte en la filosofía de la tecnología (una filosofía que tiende a enfrentarse a las rutinas momificadas de la tecnología mientras las interpreta fundamentalmente en términos de liquidez). La tecnología es un coeficiente del poder. Un poder es algo «neutral» en sí, que puede usarse tanto para el «bien» como para el «mal». Es como la balística, que puede emplearse para defender una buena causa o para la agresión italiana en Etiopía. La estrategia de Dewey era hacer que un poder pareciera un poder bueno; reemplazando así una ambivalencia por una ambigüedad. Que la tecnología es un poder no lo negaría nadie; pero un poder es ambivalente, con capacidad para usarse bien y mal; y el trabajo de Dewey consistía en la tarea «humanitaria» de decir «el poder es la prueba de la verdad», añadiendo después furtivamente, «pero nos referimos al poder *bueno*».

El mismo mecanismo subyace en su uso de «inteligencia» en *The Quest for Certainty* [*La busca de la certeza*]. Porque es obvio que Yago usaba la inteligencia para ofuscar a Otelo, y que la guerra química requiere un alto grado de inteligencia. Pero igualando ambiguamente el poder al poder bueno y la inteligencia a la inteligencia buena, Dewey rodea el tema filosófico principal. Una vez más, en *Liberalismo y acción social*[4], pide un programa social que nos libere para el «desarrollo de nuestras capacidades», un alegato que suena persuasivo porque encubiertamente nos invita a leer «el desarrollo de nuestras capacidades buenas». De esta manera, no necesita considerar explícitamente el problema (que, por lo que yo sé, podría ser solucionable) de por qué las capacidades no debieran ser, en este ejemplo concreto, ambivalentes. Empezando como un hegeliano, Dewey hace hincapié en la ambivalencia. Pero en la proporción en la que su instrumentalismo sobresale con derecho propio tenemos, en lugar de una ambivalencia abierta, una ambigüedad humanitaria encubierta[5].

Un ideal «no humanitario» de la verdad, creo, requeriría una perspectiva en la que lo expositivo y lo exhortatorio estuvieran contenidos en uno. Arnold, por otro lado, debe, como desenmascarador, estar continuamente haciendo una distinción entre él mismo como expositor científico (o «diag-

nosticador») y él mismo como personalidad cívica. En *The Symbols of Government*, donde sus pruebas psiquiátricas de confortabilidad se muestran más claramente, escribe:

> Desde un punto de vista humanitario el mejor gobierno es el que encontramos en un manicomio. En un gobierno tal los médicos que están al cargo no separan las ideas de los locos en ciencias diferentes como derecho, economía, sociología; tampoco, por tanto, mandan a los locos con respecto a la sensatez o no de sus ideas. Su objetivo es conseguir que los residentes en el manicomio estén tan cómodos como sea posible.

Dice, «la ventaja de tal teoría es que evitamos la asunción problemática de que la especie humana es racional», y «esta teoría elimina de nuestro pensamiento las ideas morales que nos estorban cada vez que una institución gubernamental acomete una acción práctica... Nos libera de la necesidad de nombrar y de discutir sobre los méritos respectivos del comunismo, el fascismo o el capitalismo».

Estas «ventajas», desde luego, se conseguirían proscribiendo cualquier intento de análisis razonable. Tales proscripciones evitarían, sin duda, los trucos con los que los hombres combaten una medida convirtiéndola en un equivalente moral falso. Contemplándolo sólo hasta este punto, se puede simpatizar profundamente con esta intención, al menos hasta que se llega aquí, donde se ejemplifica la ruptura «humanitaria» entre la verdad expositiva y la verdad exhortatoria:

> Así, la teoría podría funcionar como una filosofía práctica para los políticos. Sin embargo, nunca funcionaría como una teoría política general. El realismo es demasiado aparente, como también lo es su desprecio implícito por la raza humana. Las razones de su fracaso son las razones del fracaso de todas las teorías de gobierno con sentido común en un mundo racional. En primer lugar, no puede haber una fuerza social efectiva en las masas que quiera creer que el gobierno es moral, racional y simétrico. Tampoco puede ser esto satisfactorio para los intelectuales que quieran creer que la teoría gubernamental es producto de años de esmerado pensamiento erudito. Cualquier teoría basada en un ideal puramente humanitario que cualquiera pueda entender es demasiado simple... para respaldar un raciocinio complicado. La comprensión detallada de la organización mecánica y social que lleva a cabo los ideales humanitarios no inspira, por tanto, al intelectual.
>
> Un curioso dilema confronta la ciencia social y la económica. Estas ciencias deben actuar como una especie de folclore, y para desempeñar esta función deben creerse como verdades. Deben respaldar a un gobierno espiritual, y la aportación de este apoyo debe partir de un mundo real y entrar en un mundo ideal. Deben aportar a las instituciones prácticas un lugar lógico en ese mundo ideal, sin interferir en su libertad en los asuntos prácticos. Estas funciones no puede cumplirlas una teoría simple como la de que el mundo debe

> gobernarse como un manicomio. Por tanto, la ilustración con la que comenzamos este capítulo nunca aparecerá en el futuro como la estrella que oriente una organización humana. Aunque nos permite escapar de las consecuencias confusas de llamar a los hombres racionales, es defectuosa como filosofía efectiva por su actitud despreciativa hacia la especie humana.

En resumen, la perspectiva propuesta por el autor, que adopta con propósitos expositivos, «no dota a la humanidad de la dignidad, o de la esperanza o de la tragedia que la mayoría de las personas sienten que realmente posee». Esta forma de «ilustración», por tanto, nos presenta una forma de verdad *aislada* que se opone a la verdad *social.* Lo cierto es que, cuando la verdad social se ve desde esta perspectiva, se convierte en algo poco mejor que una especie de autoengaño benigno.

Si una presentación tan drástica del caso es necesaria, no hay una buena base para oponerse a ella. Pero yo me pregunto si es necesaria. ¿Debemos asumir una carga tan pesada? ¡Y qué retrato retorcido de la conducta humana nos da como resultado, con la verdad del ciudadano y la del científico enfrentándose abiertamente, y la verdad del científico sobre la conducta humana convertida en algo sobre lo que el ciudadano debe mentir para actuar a favor de cualquier ideal político, sea en la derecha, el centro o la izquierda! Es obvio que, en un estado como el nuestro, donde hay conflictos de intereses extremos, un gobierno que busque mediar de alguna manera en estos conflictos debe adoptar medidas que se opongan de alguna manera entre sí. Pero, ¿es necesario que saltemos de esto a la conclusión de que toda base de racionalidad ha sido en consecuencia barrida? ¿No puede haber, de hecho, razones fundamentales que analicen con precisión este tipo de conflicto, su origen en la presente estructura de las relaciones de propiedad, y las políticas organizativas que seguirían a tales principios? En la forma de evaluar todo esto, uno puede muy bien *equivocarse...*, pero ¿debe necesariamente ser *irracional?* O su misma razón fundamental puede asumir ingredientes no racionales, o incluso irracionales, sin obligarnos a considerar tales acrecencias como la *esencia* de su filosofía.

Yo personalmente sostengo que *no hay necesidad* para una exposición del caso como la presenta Arnold. No hay en absoluto necesidad de una reflexión humanitaria posterior que contribuya al tipo de ruptura entre la exposición y la exhortación que nos ofrezca un retrato «verdadero» de la humanidad y después nos diga que debemos *actuar* basándonos en un retrato diferente, «ilusorio». No hay necesidad de este abierto rechazo y esta encubierta readmisión. La gente, en general, actúa con suficiente racionalidad, *dentro de su marco de referencia.* Este marco de referencia puede no ser lo suficientemente amplio como para abarcar todos los factores importantes que operan hoy día. Por tanto, necesitan un marco de referencia *aún más amplio.* Cierto es que los que mantienen el *statu quo* y tienen cierto dominio sobre los canales de informa-

ción e instrucción dificultarán bastante el establecimiento de este marco más amplio, quizá hasta hacerlo imposible. Pero no hay una base para pedir que nos esforcemos en renunciar totalmente a intentarlo, sustituyendo un punto de vista puramente cameralístico sobre los problemas administrativos. Es precisamente porque nuestros expertos en actividades organizativas han encontrado dificultades, precisamente porque las organizaciones no cuadran apropiadamente entre sí, por lo que debemos buscar algunas razones fundamentales globales más para analizar la situación en sus aspectos más amplios, y adoptar medidas en consecuencia.

Hacia el final de *The Folklore of Capitalism* Arnold parece mostrar cierta conciencia de esta actitud más madura sobre su discurso. El desenmascardor puro empieza a quedarse atrás y surgen las propuestas de tinte exhortatorio. He intentado mostrar lo mal que éstas cuadran con los ingredientes paródicos de su libro. Y estoy intentando sugerir que una presentación *apropiada* de su tesis hubiera requerido tácticas menos ambiguas. No veo una buena razón, como no sea una perversidad surgida como respuesta a la complejidad de nuestros tiempos, por la cual debiéramos tratar la *exposición* de los motivos humanos como sinónimo de *desenmascaramiento* de los motivos humanos. Y sostengo que, si rehusamos a aceptar esta ecuación, podremos buscar mejor perspectivas tales que interpreten los acontecimientos humanos convirtiendo el diagnóstico científico y la exhortación moral en aspectos integrales de un programa.

Como de lo que trataba aquí era principalmente de resaltar los aspectos del libro de Arnold que tenían que ver con el tema general de los «motivos», no he logrado en consecuencia dar una imagen total del libro en sí. Por tanto, me gustaría añadir una especie de «reflexión humanitaria posterior» propia, para corregir este enfoque concreto. El rasgo más valioso del libro de Arnold, creo, reside en su presentación evidente de la naturaleza del «gobierno empresarial» en el estado contemporáneo. Es decir, «desenmascara», acumulando muchas pruebas convincentes, la tendencia actual a creer que la «empresa» y el «gobierno» son tipos antitéticos. Y lo hace mostrando los elementos del gobierno feudal autocrático que actúan en el comportamiento de la empresa misma. Llegamos a darnos cuenta de que las empresas comerciales son prácticamente gobiernos sin parlamento. Sin embargo, la presentación de esta tesis se entremezcla, sin una relación lógica, con su informe sobre los motivos humanos, con las responsabilidades *innecesarias* de esta visión. Por tanto, encontramos interpretados como «rituales» los métodos por los que la misma gestión cuya política lleva a un negocio a la bancarrota, logra beneficios adicionales gracias a su reorganización y continúa después a cargo del control. Con la misma justicia podríamos tratar como «ritual» la técnica de un ladrón entrenado para vaciar los bolsillos de la gente. O si no nos gusta esta analogía, que es lo suficientemente clara pero perjudicial por sus implicaciones, pensemos en una más agradable en la misma línea: algunos hombres han estado

disfrutando de puestos oficiales que les proporcionan beneficios económicos, usando así la estructura actual de la ley y la representación para perpetuar su disfrute de tales puestos. Se puede, si se quiere, sostener que la complejidad de significados sobre los que actúan es inadecuada para configurar una forma de vida tanto para ellos como para sus víctimas. Se puede decir que las demandas del estado como un todo se oponen a las demandas de estos grupos menores. Pero esto sería muy distinto a una afirmación de que los «ideales abstractos» son en sí mismos puramente una cuestión de ritual e ilusión.

NOTAS

[1] Lytton Strachey (1880-1932) fue un miembro del grupo de Bloomsbury que revolucionó el arte de escribir biografías. (N. de la T.)

[2] Rudolph von Ihering (1818-1892), jurisconsulto alemán, considerado el padre de la jurisprudencia sociológica, escribió *Der Zweck im Recht* (1877) [*El fin del derecho.* Tr. Diego Abad de Santillán. Editorial Comares. Granada: 2000]. Desarrolló una filosofía del utilitarismo social que hacía hincapié en las necesidades de la sociedad. (N. de la T.)

[3] Enmienda Decimocuarta a la Constitución de los Estados Unidos, que se refiere a «derechos garantizados, privilegios e inmunidades de los ciudadanos». (N. de la T.)

[4] *Liberalismo y acción social y otros ensayos*, tr. Esteban Cloquell, José Miguel. Institució Alfons el Magnànim. Valencia: 1996. (N. de la T.)

[5] En mi *Attitudes Toward History* [*Actitudes respecto a la historia*] (vol. I pp. 21-23) analizo el ensayo de Emerson sobre la «Compensación» como una estrategia para combinar la ambivalencia (que «todo exceso causa un defecto») con el optimismo (que «no hay castigo para la virtud»). Emerson, que tuvo una gran influencia sobre James, estaba presumiblemente respondiendo a la emergencia de la empresa tecnológica (poder) mientras todavía se enfrentaba al tema en términos de bien y mal. El pragmatismo de James nos lleva más adelante hacia el énfasis puramente optimista, menospreciando el factor de la ambivalencia. El instrumentalismo de Dewey perfecciona el desplazamiento del transcendentalismo a una interpretación intensamente optimista del poder. Estaba equivocado, sin embargo, cuando dije (en *Attitudes Toward History*) que Dewey no considera en ningún momento explícitamente el factor de la ambivalencia. Ernest Sutherland Bates me ha remitido a varias secciones relevantes en *Ethics* [*Ética*] de Dewey y Tuft que tratan sobre el tema. Pero aplicando el «método de la diferencia», notamos cómo esta característica se debilita en la proporción en la que los principios hegelianos de Dewey se reconfiguran en una filosofía independiente. Y para cuando llegamos a *Liberalismo y acción social*, se ha reducido hasta el punto de la desaparición. O podemos decirlo de esta manera: es más fácil encontrar la doctrina de la ambivalencia en el Dewey filósofo de la educación que en el Dewey político.

La retórica de la «Lucha» de Hitler

La aparición de *Mein Kampf* en una traducción sin expurgar ha traído como consecuencia demasiados comentarios vandálicos. Hay otras formas de quemar libros que no consisten en echarlos a la pira; y el método preferido del crítico apresurado es limitarse a sí mismo y a sus lectores por falta de atención. Sostengo que es absolutamente vandálico el hecho de que el crítico se contente meramente con infligir unas cuantas heridas simbólicas a este libro y a su autor, de una intensidad que varía según los recursos del crítico y el tiempo de que disponga. La «lucha» de Hitler es exasperante, incluso nauseabunda; sin embargo el hecho está ahí: si el crítico simplemente esboza con rapidez unas cuantas actitudes adversas cerrando así la cuestión, con la garantía anticipada de que su artículo tendrá una acogida favorable entre los miembros decentes de la población, está contribuyendo más a nuestra satisfacción que a nuestra ilustración.

Aquí tenemos el testamento de un hombre que arrastró a mucha gente en su ola. Vigilémoslo con cuidado; y vigilémoslo, no simplemente para descubrir algunas bases sobre las que profetizar qué movimiento político va a realizar Munich, y qué movimiento seguirá a este movimiento, etc.; intentemos también descubrir qué tipo de «medicina» ha confeccionado este hombre-medicina, de manera que podamos saber exactamente, con una mayor precisión, de qué defendernos para anticiparnos a la confección de una medicina similar en América.

En muchos sectores de nuestro país estamos ya «más allá» del estadio en el que nos salvamos del nazismo por nuestras *virtudes*. Y la integración fascista se está aplazando, más que nada, por los *conflictos entre nuestros vicios*. Nuestros vicios no pueden agruparse en un gran frente unido de prejuicios; y el resultado de esta frustración, si logran remontarla o hasta que lo logren, habla, como diría la Biblia, «en nombre» de la democracia. Hitler encuentra una panacea, una «cura para lo que aflige», un «bálsamo de Fierabrás», que hace posible una siniestra unificación de este tipo en su propia nación. Y fue lo suficientemente servicial como para poner sus cartas sobre la mesa de manera que podamos examinar sus manos. Por tanto, por el amor de Dios, examinémoslas. Este libro es la fuente de la magia nazi, una magia tosca pero efectiva. Un pueblo entrenado en el pragmatismo debería querer inspeccionar esta magia.

1

Todo movimiento que reclute a sus seguidores entre muchos bandos discordantes y divergentes debe contener algún punto hacia el que se dirijan todos los caminos. Cada uno podrá llegar a él por su propio camino, pero debe ser el centro unificador de referencia para todos. Hitler consideró este asunto cuidadosamente, y decidió que este centro no debía ser un mero eje centralizador de *ideas*, sino una Meca localizada geográficamente hacia la que pudieran volverse todos los ojos a las horas señaladas para la oración (o en este caso, a las horas señaladas para la "oración a la inversa", las horas de la vituperación). Por eso eligió Munich como la *materialización* de su panacea unificadora. Como él dice:

> La importancia geopolítica del centro de un movimiento no puede sobrestimarse. Sólo la presencia de un centro tal y de un lugar, bañado en la magia de una Meca o una Roma, puede finalmente dar a un movimiento esa fuerza que enraiza en la unidad interna y en el reconocimiento de una mano que representa esta unidad.

Si un movimiento debe tener su Roma, también debe tener su diablo. Pues como apuntó Russell hace años, un ingrediente importante de la unidad en la Edad Media (un ingrediente que desempeñó durante mucho tiempo su labor unificadora a pesar de los muchos factores que conducían a la desunión) fue el símbolo de un *enemigo común*, el mismísimo Príncipe del Mal. Personas que no podrían unirse por nada más pueden hacerlo sobre la base de un enemigo compartido por todos. El mismo Hitler presenta el caso de manera muy sucinta:

> En general, y en todos los tiempos, la eficiencia del verdadero dirigente nacional consiste principalmente en impedir la dispersión de la atención de la gente, y concentrarla siempre en un solo enemigo. Cuanto más uniformemente se ponga en acción la voluntad de lucha de la gente, mayor será la fuerza magnética del movimiento y más poderoso el ímpetu del golpe. Es parte del genio de un gran dirigente hacer que los adversarios en diferentes frentes aparezcan siempre como pertenecientes a una sola categoría, porque para los caracteres débiles e inestables el conocimiento de que hay diversos enemigos conduciría con demasiada facilidad a dudas incipientes sobre su propia causa.
>
> Tan pronto como las masas flotantes se encuentren enfrentadas con demasiados enemigos, intervendrá en seguida la objetividad, y surgirá la cuestión de si realmente todos los demás están equivocados y sólo su propia nación o su propio movimiento están en lo cierto.
>
> También con esto llega la primera paralización de su propia fuerza. Por tanto, una serie de enemigos esencialmente diferentes deben considerarse siempre como uno, de manera que en la opinión de las masas de seguidores de uno

la guerra se lleve adelante contra un solo enemigo. Esto refuerza la creencia en la propia causa e incrementa el encarnizamiento contra el atacante.

Como todo el mundo sabe, esta política se ejemplificó en su selección de un diablo «internacional», el «judío internacional» (el Príncipe era internacional, universal, «católico»). Esta *materialización* de un modelo religioso es, creo, un arma de propaganda terriblemente efectiva en una época en que la religión se ha ido debilitando progresivamente tras muchos siglos de materialismo capitalista. Sólo hay que retroceder a los siglos de sermones para recordar que la religión tenía un enemigo poderoso mucho antes de que el ateísmo organizado saliera a escena. La religión se basa en la «prosperidad de la pobreza», en el uso de métodos para convertir nuestros sufrimientos y limitaciones en un bien: pero el capitalismo se basa en la prosperidad de las adquisiciones, el único esquema de valores, de hecho, por el que puede venderse su acumulación proliferante de artilugios, suponiendo por el momento que el capitalismo no haya actuado a su manera de forma tan drástica que no pueda vender sus artilugios ni siquiera después de haber entrenado a la gente para sentir que la dignidad humana, el «nivel de vida más alto», sólo puede lograrse a través de una enorme acumulación individual.

Por tanto, tenemos como paso unificador número uno el diablo internacional materializado, en la forma visible y "susceptible de señalarse con el dedo" de gente con un determinado tipo de «sangre», una parodia del ideal de significado del neopositivismo contemporáneo, que insiste en una referencia *material*.

Una vez que Hitler ha esencializado así a su enemigo, toda «prueba» de aquí en adelante es automática. Si señalamos la enorme cantidad de pruebas que demuestran que el trabajador judío está en oposición al «capitalista judío de la Bolsa internacional», Hitler replica en el cien por cien de los casos que eso es una muestra más de la habilidad con que se está maquinando la «conspiración judía». O señalamos a «arios» que hacen lo mismo que sus conspiradores judíos: muy bien; eso prueba que el «ario» ha sido «seducido» por el judío.

El simbolismo sexual que recorre el libro de Hitler, agazapado a la espera de valerse de las reacciones de los valores sexuales contemporáneos, se caracteriza fácilmente: la Alemania dispersa es el «Sigfrido descornado». Las masas son «femeninas». Como tales, desean que las dirija un macho dominador. Este macho, como orador, las corteja; y cuando las ha conquistado, dispone de ellas. El macho rival, el pérfido judío, por el contrario, las querría «seducir». Si lo logra, envenena su sangre entremezclándose con ellas. Acto seguido, por una simple conexión asociativa de ideas, nos traslada a ataques a la sífilis, la prostitución, el incesto y otras desgracias similares, que se introducen como una especie de argumento «musical» cuando está tratando el tema del «envenenamiento de la sangre» por los matrimonios mixtos, o en su equivalente «espiritual», por la infección de ideas «judías» como la democracia[1].

El atractivo «medicinal» del judío como chivo expiatorio opera desde otro ángulo. La clase media contiene, dentro de la mente de cada uno de sus miembros, una dualidad: sus miembros profesan un culto al dinero y al mismo tiempo detestan ese culto. Cuando el capitalismo marcha bien, este conflicto se queda más o menos en suspenso. Pero cuando el capitalismo se ve obstruido, sale a la superficie. Por tanto, hay algo «medicinal» para los miembros «arios» de la clase media en el mecanismo proyectivo del chivo expiatorio, por el que las características «malas» pueden asignársele al «diablo», y uno puede «respetarse a sí mismo» con una distinción entre capitalismo «bueno» y capitalismo «malo», siendo los que tienen una sede diferente los vehículos del capitalismo «malo». Es doble el «alivio» de esta solución, que dispensa a Hitler de la necesidad de explicar simplemente cómo iba a elaborarse la «conspiración judía». En ningún lugar de este libro, que está tan lleno de planes de guerra, se hace ni el más ligero intento de explicar los pasos a través de los que el triunfo del «bolchevismo judío», que destruye *todas* las finanzas, será el triunfo de las finanzas «*judías*». Hitler sabe bien en qué punto sus «elucidaciones» deben apoyarse sólo en lo sensacionalista.

La cuestión que surge, para los que intentan examinar a Hitler, es si su elección de los judíos para la función unificadora de diablo fue un acto puramente calculado. A pesar de la cita que he dado, creo que *no* lo fue. La energía con la que lo utilizó, creo, proviene de una situación mucho más compleja. Parece que cuando Hitler fue a Viena, en un estado próximo al de la pobreza total, sufrió verdaderamente. Vivió entre los empobrecidos; y describe su aflicción ante el espectáculo. Fue *sensible* a ello; y su forma de manifestar esta sensibilidad me convence de que en este punto es totalmente veraz, como en su sufrimiento por las relaciones familiares rotas a causa del alcoholismo, que a su vez relaciona con el empobrecimiento. Durante esta época comienza sus intentos de hacer teoría política; y su desasosiego se vio considerablemente incrementado por la habilidad con la que los marxistas lo ataban de pies y manos. En concreto un pasaje nos da razones, si lo leemos entre líneas, para creer que los dialécticos de la lucha de clases, en su habilidad para arruinar sus especulaciones confusas, lo colocaron en un estado de incertidumbre que se «resolvió» finalmente a través de la ira:

> Cuanto más discutía con ellos, más llegaba a conocer su dialéctica. Primero contaban con la ignorancia de su adversario; después, cuando no había salida, ellos mismos fingían estupidez. Si todo esto resultaba inútil, se negaban a comprender o cambiaban de tema cuando se les había acorralado; planteaban perogrulladas, pero inmediatamente transferían su aceptación a temas bastante diferentes, y si se les atacaba de nuevo, se retraían y fingían no saber nada con exactitud. Sea dónde fuere que uno atacaba a uno de estos profetas, las manos agarraban gelatina escurridiza; se le escapaba a uno de los dedos sólo para unirse de nuevo al momento siguiente. Si se golpeaba a uno de ellos de forma

tan contundente que, con los espectadores mirando, no pudiera sino estar de acuerdo, y se pensaba por tanto que se había avanzado al menos un paso, uno se asombraba increíblemente al día siguiente. El judío no recordaba en lo más mínimo el día anterior, continuaba hablando en el mismo viejo tono como si nada hubiera pasado, y si uno se le encaraba indignado, fingía asombrarse y no podía recordar nada excepto que sus aseveraciones ya se habían probado como verdaderas el día anterior.

Con frecuencia me quedaba atónito.

No se sabe qué admirar más, su facilidad de palabra o su habilidad para la mentira.

Comencé a odiarlos poco a poco.

En este punto, creo, está trazando el desarrollo *espontáneo* de su antisemitismo. Cuenta cómo, después de haber descubierto la «causa» de la miseria que hay a su alrededor, pudo *encararla.* Donde había tenido que apartar los ojos, ahora podía *dar rotundamente la bienvenida* a la escena. Aquí se estaba formando su drástica estructura de *aceptación.* Habla de la «felicidad interna» que descendió hasta él.

Éste fue el momento en el que tuvo lugar en mí el mayor cambio que iba a experimentar jamás.

De cosmopolita débil me convertí en fanático antisemita,

y de aquí nos trasladamos, por uno de esos trucos asociativos que origina en todos los momentos estratégicos, a una visión del fin del mundo; de la que, a su vez, sale con este eslogan: «estoy actuando en la dirección del Creador Omnipotente: *apartando a los judíos estoy luchando por la obra del Señor*» (la cursiva es suya).

Habla de esta transición como un período de «doble vida», una lucha de la «razón» y la «realidad» contra su «corazón»[2]. Fue tan «amargo» como «maravilloso». ¡Y finalmente fue la «razón» la que ganó! Lo que nos incita a advertir que los que atacan el hitlerismo como un culto a lo irracional deberían enmendar sus afirmaciones en este sentido: es irracional, pero se desarrolla bajo el *eslogan* de la «Razón». De forma similar, su culto por la guerra se desarrolla «en nombre de» la humildad, el amor y la paz. Juzgado sobre una base cuantitativa, el libro de Hitler sin duda se coloca de la parte del odio. Su virulencia está por todas partes, su caridad es escasa. Pero el árbol genealógico racionalizado de este odio lo sitúa en el «amor ario». Algunos poetas alemanes profundamente penetrantes, cuya obra presagiaba el movimiento nazi, tendían hacia un pensamiento *en nombre de* la guerra, la irracionalidad y el odio. Pero Hitler no estaba entre ellos. Después de todo, si es tan fácil extraer una doctrina de guerra de una doctrina de paz, ¿por qué iba a hacerlo de otra manera el político astuto, especialmente cuando Hitler ha apiñado sus doctrinas sin el más mínimo esfuerzo por una simetría lógica? Es más, el pensa-

miento de la Iglesia siempre justificó sus guerras a la manera «más acertada» de Hitler; y los modelos del pensamiento de Hitler son una versión caricaturizada o degradada del pensamiento religioso.

He hablado de la furia de Hitler ante la dialéctica de los que se oponían a él cuando su estructura estaba en la fase de andamiaje. De aquí nos podemos trasladar a otro aspecto tremendamente importante de su teoría: su ataque a lo *parlamentario*. Porque señalo que éste es, una vez más, un aspecto importante de su medicina, en su función de medicina para él personalmente y para los que después se identificarían con él.

Hay un «problema» en el parlamento; y en ningún lugar se ha puesto este problema en evidencia de una manera más aguda que en la Viena de preguerra, que iba a servir como escuela política para Hitler. Porque el parlamento, en su mejor faceta, es una «Babel» de voces. Es una disputa entre hombres que representan intereses que se interponen violentamente entre sí en sus tendencias, a veces oponiéndose, a veces divergiendo apenas. El estudio psiquiátrico de Morton Prince sobre «Miss Beauchamp», el caso de una mujer dividida en varias personalidades opuestas entre sí que se combinaban de diversas formas bajo la hipnosis, con frecuencia desordenadamente, es la alegoría de una democracia en sus peores momentos. El parlamento del Imperio de Augsburgo justo antes del colapso fue un ejemplo especialmente drástico de tal confusión, de tal diáspora de voces, con movimientos que se reducirían a una masa desintegrada de fragmentos si intentáramos abarcar la totalidad de sus discordancias. Así, Hitler, sufriendo por la alienación de la pobreza y la confusión, suspirando por un núcleo integrador, llegó a considerar a este parlamento el símbolo básico de todo lo que quería evitar. Maldijo al tambaleante Imperio de Augsburgo como un «Estado de Nacionalidades». Las muchas voces en conflicto de los portavoces de los muchos bloques políticos surgieron del hecho de que se habían originado diversos movimientos secesionistas de tipo nacionalista dentro de una estructura imperial católica formada con anterioridad a la relevancia nacionalista, que se desmembraba lentamente bajo su desarrollo. Por tanto, había una Babel de voces; y por el método de las uniones asociativas, *usando ideas como imaginería*, esto quedó ligado, en la retórica de Hitler, a «Babilonia», a Viena como la ciudad de la pobreza, la prostitución, la inmoralidad, las coaliciones, las medias tintas, el incesto, la democracia (es decir, el gobierno de la mayoría que conduce a la «ausencia de responsabilidad personal»), la muerte, el internacionalismo, la seducción y cualquier otra cosa de tipo negativo que a la empresa asociativa se le antojara añadir a este lado de la balanza.

La forma en que Hitler trataba a la Babel parlamentaria, siento decirlo, era en un sentido importante no muy diferente de la de los editoriales usuales en nuestros propios periódicos. Cualquier conflicto entre los portavoces parlamentarios representa un conflicto correspondiente entre los intereses materiales de los grupos en cuyo nombre están hablando. Pero Hitler no analizaba la

Babel desde este punto de vista. La analizaba sobre un base puramente *sintomática*. La estrategia de nuestra prensa ortodoxa al ridiculizar así la emisión verbal cacofónica del Congreso es obvia: centrando así el ataque sobre los *síntomas* del conflicto empresarial, según se revelan a sí mismos en la esfera de la disputa política, y dejando la causa subyacente, los propios conflictos empresariales, fuera de la discusión, pueden gratificar al mismo público que de otra manera alienarían: esto es, a los empresarios, que son los miembros activos de su público lector. Hitler, sin embargo, lo hizo aún mejor. Porque no sólo recalcó aquí el ataque puramente *sintomático*. Procedió a buscar la «causa». Y esta «causa», por supuesto, la dedujo de su medicina, su teoría racial por la que podía dar una interpretación no económica a un fenómeno engendrado por la economía.

Una vez más sale a relucir aquí el uso corrupto de Hitler de los modelos religiosos. El pensamiento de la Iglesia, ocupándose principalmente de cuestiones de «personalidad», con problemas de mejora moral, naturalmente, y pienso con razón, recalca como una característica necesaria el acto de voluntad por parte del individuo. De ahí su resistencia a una interpretación puramente «ambiental» de los males humanos. De ahí la importancia que da a la «persona». De ahí su propensión a buscar explicaciones no económicas para fenómenos económicos. La proposición de Hitler de una «causa» no económica para los problemas tiene así mucho a su favor desde este punto de vista. Y de hecho, fue el Partido Social Cristiano de Lueger en Viena el que enseñó a Hitler la táctica para ligar el programa de mejora social a un «unificador» antisemita. Los dos partidos que estudió con atención en ese momento fueron esta facción católica y el grupo pangermánico de Schoenerer. Y su análisis de sus virtudes y defectos, desde el punto de partida de la eficacia demagógica, es un trabajo extremadamente astuto, que revela con cuánto esmero este hombre usó la situación de ese momento en Viena como un laboratorio experimental para madurar sus planes.

Su mecanismo unificador, resumiendo, tenía las siguientes características principales:

1. Dignidad innata. Tanto en los modelos de pensamiento religioso como en los humanistas, se insiste en una dignidad humana «de nacimiento». Y esta dignidad categórica se considera un atributo de *todos* los hombres, siempre que se aprovechen de ella pensando y viviendo correctamente. Pero Hitler da a esta actitud ennoblecedora una vuelta de tuerca abominable con sus teorías de la raza y la nación, en las que el «ario» se eleva sobre los demás por un don innato de su sangre, mientras otras «razas», en concreto los judíos y los negros, son inferiores por naturaleza. Esta siniestra revisión secularizada de la teología cristiana coloca así el sentido de la dignidad en la lucha, requiriendo la conquista de las «razas inferiores». Después de la derrota de Alemania en la Guerra Mundial había necesidades emocionales

especialmente intensas que esta doctrina compensatoria de una superioridad *innata* podría satisfacer.

2. Mecanismo *proyectivo.* El proceso «curativo» que surge con la capacidad de traspasar los males propios a un chivo expiatorio, consiguiendo así la purificación por disociación. Esto era especialmente medicinal, ya que el sentido de frustración conduce a un autocuestionamiento. Por tanto, si uno puede traspasar sus debilidades a un recipiente o «causa» fuera de sí mismo, puede batallar con un enemigo externo en vez de con un enemigo interno. Y cuanto mayores sean las incapacidades internas propias, mayor será la cantidad de males que uno pueda cargar a las espaldas «del enemigo». Este mecanismo aporta además una apariencia de razón, porque el individuo se da cuenta absolutamente de que no está solo en la responsabilidad por su condición. *Hay* factores hostiles en la misma escena. Y él quiere tenerlos «colocados», preferiblemente de una manera que requiriese un cambio mínimo en las formas de pensar a las que ha estado acostumbrado. Esto era especialmente atractivo para la clase media, a la que se alentaba a sentir que podía dirigir sus negocios sin cambios esenciales de ningún tipo una vez que los empresarios de la «raza» diferente fueran eliminados.

3. Renacimiento simbólico. Otro aspecto de las dos características ya señaladas. El mecanismo proyectivo del chivo expiatorio, acompañado de la doctrina hitleriana de la superioridad racial innata, aporta a sus seguidores una visión «positiva» de la vida. Pueden sentir de nuevo la sensación de *moverse hacia delante*, hacia un *objetivo* (una característica promisoria de la que Hitler saca mucho provecho). En Hitler, como profeta de grupo, tal renacimiento implica un cambio simbólico de linaje. Aquí, sobre todo, vemos a Hitler dando una vuelta de tuerca maligna a un aspecto benigno del pensamiento cristiano. Porque mientras el Papa, según el modelo familiarístico de pensamiento básico de la Iglesia, afirmaba que los profetas hebreos eran los *ancestros espirituales* de la Cristiandad, Hitler usa este mismo modo de pensar a la inversa. Renuncia a esta «ascendencia» de una forma «materialista», proponiendo para él mismo y para los miembros de su madriguera una «corriente sanguínea» diferente de la de los judíos.

4. Uso comercial. Hitler obviamente aquí tenía algo que vender; y sólo era una cuestión de tiempo el que lo vendiera (es decir, que consiguiera respaldo financiero para su movimiento). Porque aportaba una *interpretación no económica de males económicos.* Por tanto, servía con una eficiencia máxima para desviar la atención de los factores económicos implicados en el conflicto moderno; así, atacando a las «finanzas judías», en vez de a las *finanzas*, podía estimular un movimiento entusiasta que mantuviera las finanzas «arias» bajo control.

En ningún momento, a lo largo de su libro, se desvió Hitler de esta fórmula. Invariablemente termina sus diatribas contra los males económicos contemporáneos con un desplazamiento hacia la insistencia en que debemos

encontrar su «verdadera» causa, que se centra en la «raza». El «ario» es «constructivo»; el judío es «destructivo»; y el «ario», para continuar su *construcción*, debe *destruir* la *destrucción* judía. El ario, como recipiente del *amor*, debe *odiar* el *odio* judío.

Quizá el uso más decidido de su método está en el capítulo «Las causas del colapso», donde se niega a considerar que la crisis alemana se relacione de ninguna manera básica con las consecuencias de la guerra. Insiste en que los factores económicos están «sólo en segundo lugar o en tercero en cuanto a su importancia», pero «los factores políticos, éticos y morales, así como los de sangre y raza, son de primera importancia». Sus pasos retóricos son especialmente interesantes aquí, cuando empieza pareciendo que se burla de las susceptibilidades nacionalistas: «la derrota militar del pueblo alemán no es una catástrofe inmerecida, sino más bien una pena merecida como castigo universal». Después procede a presentar el colapso militar sólo como una «consecuencia del envenenamiento moral, visible para todos, la consecuencia de una disminución en el instinto de conservación... que ya había empezado a minar las bases del pueblo y del Reich muchos años antes». Esta decadencia moral provenía de «un pecado contra la sangre y de la degradación de la raza», de manera que su interioridad era una exterioridad, después de todo: el judío que, por consiguiente, se encuentra cargado con una vasta amalgama de males, entre ellos el capitalismo, la democracia, el pacifismo, el periodismo, la vivienda pobre, el modernismo, las grandes ciudades, la pérdida de la religión, las medias tintas, la mala salud y la debilidad de la monarquía.

2

Hitler tenía aquí otro ingrediente psicológico importante con el que jugar. Si un estado se encuentra en un colapso económico (y aunque sus teorías se configuraron provisionalmente en la Viena de preguerra, no se llegaron a desarrollar con mayor eficacia hasta el Munich de posguerra), con toda probabilidad no se podrá extraer dignidad de la estabilidad económica. La dignidad debe llegar primero; y si se posee y se ejecuta, puede venir seguida de una contrapartida económica. Hasta aquí, hay mucha justicia en esta línea de razonamiento. Un pueblo colapsado, sufriendo una frustración económica y la derrota de sus aspiraciones nacionalistas, con la mismísima columna vertebral de sus esfuerzos integradores (el ejército) en un estado de dispersión, tiene poco más que una base «espiritual» a lo que poder referir su dignidad nacionalista. Por tanto, la dignidad categórica de la raza superior era una receta perfecta para la situación. Era «espiritual» en tanto en cuanto estaba «por encima» de los burdos «intereses» económicos, pero se «materializaba» en el lugar psicológicamente «correcto», ya que «el enemigo» era algo que se podía *ver*.

Además estaba el deseo de unidad, que un análisis del conflicto entre clases o basado en intereses en conflicto no podía satisfacer. El anhelo de unidad es tan grande que la gente siempre está dispuesta a comprometerse si se le ofrece como un hecho consumado, con un planteamiento rotundo, sean cuales sean los hechos. Por tanto, Hitler se negaba consecuentemente a considerar el conflicto político interno basándose en intereses en conflicto. Una vez más podría valerse aquí de un modelo religioso, insistiendo en un planteamiento *personal* de la relación entre clases, de la relación entre dirigentes y seguidores, cumpliendo cada grupo a su manera con la misma comunidad de intereses, igual que los soldados y los capitanes de un ejército comparten un interés común en la victoria. A la gente le disgusta tanto la idea de división interna que, cuando hay una división interna real, su disgusto puede fácilmente volverse hacia el hombre o el grupo que simplemente la *mencione*, y no digamos si propone actuar al respecto. Su resentimiento, natural y justificado, contra la división interna en sí, se vuelve contra el que la diagnostica exponiéndola como un *hecho*. Existe el sentimiento de que el que la ha diagnosticado es la *causa* de la desunión que ha expuesto.

Visto desde otro punto de vista, por tanto, advertimos cómo se han elaborado dos series de ecuaciones, cuando Hitler combina o funde *ideas* a la manera en que un poeta combina o funde *imágenes*. Por un lado estaban las ideas, o imágenes, de desunión, centradas en la disputa parlamentaria del «Estado de Nacionalidades» de los Augsburgo. Esto se ofrecía como la antítesis de la nacionalidad alemana, que se presentaba con la imaginería curativa de la unidad, centrada en las glorias del reino prusiano, con su Meca trasladada ahora a la «popular[3]» Viena. Porque aunque Hitler al principio atacó los muchos movimientos «populares» con su añoranza de una especie de mitología wagneriana de origen germánico, posteriormente tomó «popular» como una palabra básica para conjurar. Era, después de todo, otra base de referencia no económica. Al principio lo encontramos objetando a «los que van por ahí con la palabra "popular" bordada en la gorra» y afirmando que «tal Babel de opiniones no puede servir como base de un movimiento político de lucha». Pero más tarde parece haberse dado cuenta, como bien debiera, de que su vaguedad era un punto importante a su favor. Así se incorporó a la gran coalición de su imaginería ideacional, o de su ideación imagística; y el capítulo XI termina con la visión de «un Estado que representa, no un mecanismo de consideraciones e intereses económicos, extraño a la gente, sino un organismo popular».

Así, contra las ecuaciones de desunión ya enumeradas brevemente en nuestro análisis de sus ataques contra lo parlamentario, tenemos una serie opuesta purificadora; las disputas de los parlamentarios se silenciarán dando *una* voz a todo el pueblo, que iba a ser la «voz interna» de Hitler, uniforme en toda Alemania, ya que dirigente y pueblo estarían completamente identificados entre sí. En suma: la voz interna de Hitler equivale a la identificación diri-

gente-pueblo, a la unidad, al Reich, a la Meca de Munich, al arado, a la espada, al trabajo, a la guerra, al ejército como columna vertebral, a la responsabilidad (la responsabilidad personal de gobernador absoluto), al sacrificio, a la teoría de la «democracia alemana» (la libre elección popular del dirigente, que en consecuencia acepta la responsabilidad y exige obediencia absoluta a cambio de su sacrificio), al amor (con las masas como femeninas), al idealismo, a la obediencia a la naturaleza, a la raza, a la nación[4].

Y desde luego, las dos piedras angulares de estas ecuaciones opuestas eran el «heroísmo» y «sacrificio» arios frente a la «astucia» y «arrogancia» judías. Una vez más nos encontramos aquí con una sorprendente caricatura del pensamiento religioso. Porque Hitler presenta el concepto de la «superioridad» aria principalmente en términos de «humildad aria». Esta «humildad» se extrae a través de un proceso muy delicado que requiere, me temo, una «buena voluntad» considerable por parte del lector que lo siga.

La Iglesia, recordemos, había proclamado una relación integral entre la Ley Divina y la Ley Natural. La Ley Natural era la expresión de la Voluntad de Dios. Así, en la Edad Media, el hecho de que algunas personas fueran siervos y otras nobles era un resultado de la ley natural, que actuaba a través de la tradición. Y todos los buenos miembros de la Iglesia «obedecían» esta ley. Todo el mundo se resignaba a ella. Es decir, el siervo se resignaba a su pobreza y el noble a su riqueza. El monarca se resignaba a su posición de representante del pueblo. Y a veces los clérigos se resignaban a la necesidad de intentar representar al pueblo en su lugar. Y el modelo se hacía simétrico con la consideración de que todo «derecho» tradicional acarreaba sus «obligaciones» correspondientes. De forma similar, la doctrina aria es una doctrina de resignación, y por tanto de humildad. La «sangre aria» es superior a todas las demás de acuerdo con las leyes de la naturaleza. También la «ley de la supervivencia del más apto» es la ley de Dios, actuando a través de la ley natural. Por tanto, si la sangre aria ha sido investida con la terrible responsabilidad de su superioridad innata, los portadores de esta sangre «creadora de cultura» deben resignarse a luchar para triunfar. Si no, las leyes de Dios se desobedecerían, lo que resultaría en la decadencia humana. Debemos luchar, dice, para «merecer estar vivos». El ario «obedece» a la naturaleza. Sólo la «arrogancia judía» piensa en «conquistar» la naturaleza con los ideales democráticos de igualdad.

Este cuadro presenta algunas distinciones sutiles que merece la pena analizar. La principal virtud de la raza aria era su instinto de conservación (obedeciendo a la ley natural). Pero el vicio principal del judío era su instinto de conservación; porque si no hubiera tenido este instinto en grado máximo, no habría sido el enemigo «perfecto»: esto es, no hubiera sido lo suficientemente fuerte como para explicar la ubicuidad y omnipotencia de su conspiración para destruir el mundo y convertirse en su amo.

¿Cómo, entonces, vamos a distinguir entre el instinto benigno de conservación en la raíz de lo ario y el instinto maligno de conservación en la raíz del

semitismo? Lo distinguiremos así: el instinto de conservación ario se basa en el *sacrificio*, el sacrificio del individuo por el grupo, esto es, militarismo, disciplina castrense y una gran unión. Pero el instinto de conservación judío se basa en el individualismo, que obtiene sus taimados fines explotando los tiempos de paz. ¿Cómo, entonces, podrían unos individualistas tan acérrimos tramar una conspiración a nivel mundial? Con la ayuda de su «instinto de rebaño». Simplemente con su «instinto de rebaño» los individualistas pueden unirse para un fin común. No tienen verdadera solidaridad, sino que se unen de manera oportunista para seducir al ario. Pero esto todavía presenta otro problema técnico. Porque hemos oído mucho sobre la importancia de la *persona*. Se nos ha dicho que, por la «ley de supervivencia del más apto», hay una selección de personas que se basa en sus capacidades individuales. Tenemos incluso un capítulo concreto de arianismo puro: «El hombre fuerte es más poderoso solo». Por tanto, se hace necesaria otra distinción: el judío representa el individualismo; el ario representa el «superindividualismo».

Había pensado que al llegar al capítulo «El hombre fuerte es más poderoso solo» iba a encontrar al Hitler más débil. Y sin embargo encontré al más fuerte. (No me estoy refiriendo a *calidad*, sino a *eficacia demagógica.*) Porque el capítulo no está en absoluto elaborado con un estilo «para el ascenso de Adolfo Hitler», como podría inferirse por el título, sino que trata de la gradual absorción por parte de los nazis de muchos grupos «populares» no relacionados entre sí. Se logra por medio de una identificación espontánea entre dirigente y pueblo. Así, la «soledad» del Hombre Fuerte se presenta como un atributo *público*, en términos de táctica para la lucha contra el desmembramiento del *Partido* bajo la presión de otros salvadores rivales. No se habla en ningún momento explícitamente de Hitler. Simplemente *se da por hecho* que *su* liderazgo es la norma, y que otros liderazgos se salen de la norma. No hay una «filosofía del superhombre» en el sentido nietzscheano, sino que los requiebros de Hitler integran de tal manera al dirigente con el pueblo, los unen de forma tan inextricable, que el político ni siquiera se presenta a sí mismo como candidato. De alguna manera la batalla se ha acabado ya, la decisión se ha tomado. La «democracia alemana» ha elegido. Y podría decirse que el despliegue de la política lo constituyen los esquemas de la mente particular de Hitler traducidos al vocabulario de los acontecimientos nacionalistas. Dice *lo que él ha pensado* en términos de *lo que hicieron los partidos.*

Aquí vemos, creo, la calidad que distingue al método de Hitler como instrumento de persuasión, con referencia a la cuestión de si Hitler es sincero o actúa deliberadamente, si su visión del conspirador omnipotente tiene la honradez drástica de la paranoia o es la mera astucia de un demagogo entrenado en la *Realpolitik* del tipo maquiavélico[5]. ¿Tenemos que optar? ¿O podríamos más bien reemplazar el «o» por «y»? ¿No hemos ofrecido a estas alturas suficiente base para nuestra afirmación de que el siniestro poder de persuasión de

Hitler proviene del hecho de que desarrolló espontáneamente su «cúralotodo» en respuesta a necesidades internas?

3

En gran parte, por tanto, fue «espontáneo». Más adelante se canalizó a través del modelo antisemítico gracias a los incentivos que extrajo, precisamente, del católico Partido Social Cristiano de Viena. Añadamos, ahora, el paso hacia la *crítica.* No la crítica en el sentido «parlamentario» de duda, de escuchar a la oposición e intentar madurar una política a la luz de la contrapolítica; sino el tipo de crítica «unificada» que simplemente busca deliberadamente la manera de conseguir que la posición de uno sea más «eficaz», más completamente ella misma. Éste es el tipo de crítica en la que Hitler era experto. Como resultado puede que se moviera *espontáneamente* hacia un mecanismo de chivo expiatorio, y puede que, a través de una planificación consciente, perfeccionara la simetría de la solución hacia la que se había vuelto espontáneamente.

Éste es el significado de las diatribas de Hitler contra la «objetividad». La «objetividad» es "crítica de interferencia". Lo que Hitler quería era un tipo de crítica que fuera pura y simplemente coeficiente con el poder, que lo capacitara para avanzar de manera más efectiva en la dirección que había elegido. Y la «voz interna» de la que habla le prescribiría de ahí en adelante la mayor cantidad de realismo en lo que se refiere a tácticas de eficacia. Por ejemplo, tras haber decidido que las masas necesitan certeza, simple certeza, igual que él mismo la necesitó, elaboró un programa de 25 puntos como plataforma de su Partido Nacional Socialista Alemán de los Trabajadores. Y se negó con resolución a cambiar un solo punto de su programa, ni aunque fuera con un propósito de «mejora». Sentía que la *fijeza* de la plataforma era más importante para fines propagandísticos de lo que lo pudiera ser cualquier revisión de sus eslóganes, incluso aunque las revisiones en sí mismas tuvieran mucho que decir a su favor. Lo sorprendente es que, aunque tal actitud aportara una buena razón para dudar de las promesas hitlerianas, pudo exponer explícitamente su táctica en el libro y aún así emplearla sin que perdiera efectividad[6].

Hitler nos habla también de su técnica oratoria una vez que el partido nazi se haya organizado de manera efectiva y tenga su ejército de guardias, o matones, para agredir a los saboteadores y expulsarlos de la sala. Según dice, llenaría su discurso de observaciones *provocativas,* ante las cuales sus matones caerían inmediatamente en picado, en formación aérea, con enormes puños, sobre cualquiera al que esas observaciones provocativas provocaran una respuesta. La eficiencia del hitlerismo es la eficiencia de una voz, implementada a través de una organización total. La trinidad de gobierno que ofrece finalmente es: *popularidad* del dirigente, *fuerza* para respaldar la popularidad, y la popularidad y la fuerza unidas el tiempo suficiente como para terminar res-

paldadas por una *tradición*. ¿Es ese pensamiento espontáneo o deliberado... o más bien las dos cosas a la vez?[7]

Freud nos ha proporcionado un párrafo sucinto que tiene que ver con el carácter espontáneo de la manía persecutoria de Hitler. (Una manía persecutoria, debería añadir, diferente del producto puro, porque se construyó con materiales *públicos*; todos los ingredientes que Hitler mezcló en su brebaje ya eran corrientes, con sus portavoces y sus bandas de seguidores, antes de que Hitler «los tomara». Los períodos de preguerra y posguerra estuvieron salpicados de salvadores de tipo nacionalista y «popular». Esta proliferación era análoga al enjambre de estratagemas de trueque y tejemanejes con divisas que abundaron en los Estados Unidos después del crack del 29. Además, la disponibilidad comercial de la política de Hitler era, en el sentido peyorativo del término, una característica *pública* que la separaba del reino de la paranoia «pura», en la que el sufridor desarrolla una estructura de interpretaciones totalmente *privada*.)

Cito de *Totem y tabú*:

> Otro rasgo de la actitud de las razas primitivas hacia sus dirigentes recuerda a un mecanismo que está universalmente presente en los trastornos mentales, y que se revela abiertamente en las llamadas manías de persecución. Aquí la importancia de una persona concreta se realza extraordinariamente, y su omnipotencia se eleva hasta lo improbable para facilitar la atribución a esta persona de la responsabilidad de todo lo doloroso que le ocurre al paciente. Los salvajes realmente no actúan de forma diferente con respecto a sus dirigentes cuando les adscriben un poder sobre la lluvia o el sol, el viento y la temperatura, y por tanto los destronan o asesinan porque la naturaleza ha defraudado sus expectativas de una buena caza o una cosecha productiva. El prototipo que reconstruye el paranoico en su manía persecutoria se encuentra en la relación del niño con su padre. Tal omnipotencia la atribuye generalmente al padre la imaginación del hijo, y se ha demostrado que la desconfianza hacia el padre está íntimamente relacionada con la estima exagerada por éste. Cuando un paranoico nombra a una persona cercana como su «perseguidor», la eleva de esa manera a sucesor del padre, y la coloca en unas condiciones que le permiten hacerla responsable de todas la desgracias que sufre.

Ya he propuesto mis modificaciones a esta estimación cuando analizamos el cambio simbólico de linaje relacionado con el proyecto de Hitler de una «nueva forma de vida». Hitler está cambiando simbólicamente el «ancestro espiritual» de los profetas hebreos por un ancestro «superior» «ario», y ha conferido a su historia una especie de modernización degradada, en la línea de la «ciencia» naturalista, materialista, con su ficción de la «sangre» especial. Se está proponiendo a sí mismo una nueva identidad (algo opuesto a las riñas de la Babilonia de los Augsburgo, una tranquilizadora unidad nacional); con lo cual los vehículos de la vieja identidad se convierten en un «mal» padre, es

decir, en un perseguidor. No es difícil ver cómo, cuando su enemistad se ve implementada por el respaldo de una organización, el papel de «perseguidor» se convierte en papel de perseguido, cuando incita a su banda, de la misma opinión, a «destruir al destructor».

Si Hitler hubiera sido simplemente un poeta podría haber escrito una obra con una orientación antisemita y haberse quedado ahí. Pero Hitler, que empezó como estudiante de pintura y más tarde se pasó a la arquitectura, considera sus actividades políticas como una extensión de sus ambiciones artísticas. Seguía siendo, ante sus propios ojos, un «arquitecto» construyendo un estado «popular» que iba a cuadrar, en el campo político, con la arquitectura «popular» de Munich.

Podríamos considerar el asunto de esta manera (si intentamos aún precisar la relación entre la planificación rigurosamente sincera y la deliberada): ¿no conocemos a muchos autores que cuando pasan del papel de ciudadano al de portavoz, parece que cambian de habitación? ¿O quién en alguna ocasión no ha hablado con un hombre en conversación privada y se ha quedado estupefacto ante la transformación que este mismo hombre sufre cuando se dirige a un público? Y conozco gente a día de hoy que alterna entre la escritura de temas de especulación académica y filosófica y la de asuntos de agitación política, cuyo estilo y método cambian completamente con este cambio de papel. En su estilo académico son cautelosos, cuidadosos, deseosos de presentar todos los aspectos significativos del caso que están considerando; pero cuando pasan a la agitación política martillean con vituperios, desvirtúan sistemáticamente la postura de sus opositores, entran en una especie de trance político en el que, en su agonía, vibran como una locomotora; y vemos que un momento después el trance se abandona y son las personas más moderadas.

Si bien se pueden encontrar pocas páginas en Hitler que pudiéramos llamar «moderadas». Pero hay muchas páginas en las que calibra obstáculos y oportunidades con la «racionalidad» de un habilidoso publicista planeando una nueva campaña de ventas. La política, dice, debe venderse como el jabón; y el jabón no se vende en un trance. Pero él tuvo la experiencia del trance en la «exaltación» de su antisemitismo. Y más tarde, cuando se convirtió en un orador de éxito (insiste en que las revoluciones se hacen únicamente con el poder de la lengua oral), pudo hacer uso de este papel «poético», además del gran alivio que aportaba como forma de escaparse de la carga del análisis lógico desplazándose hacia la pura «espiritualidad» de la profecía vituperante. ¿Qué hay más natural, por tanto, que el que un hombre tan insistente en la unificación integrara este talante con los momentos menos extáticos, especialmente una vez que hubo encontrado a los seguidores y apoyos que ponían un precio, tanto espiritual como material, a tal unificación?

Una vez que esta «unidad» feliz está en marcha, se necesita una «lógica» para el desarrollo de un método. Se sabe cuando «espiritualizar» una cuestión material y cuando «materializar» una cuestión espiritual. Así, cuando se trata

de un asunto de intereses materialistas que causa un conflicto entre empresario y empleado, Hitler se desplaza despectivo a un alto plano moral. Está «por encima» de preocupaciones tan bajas. Todo se convierte en una cuestión de «sacrificios» y «personalidad». Resulta burdo tratar a empresarios y empleados como *clases* distintas con una diferencia correspondiente en la clasificación de sus intereses. En vez de eso, las relaciones entre empresario y empleado deben ubicarse en el plano «personal» de dirigente y seguidor, y «a cualquier cosa que tenga un efecto divisorio en la vida nacional se le debe dar un efecto unificador a través del ejército». Cuando habla de rivalidades nacionales, sin embargo, hace una estimación materialista muy astuta de Gran Bretaña y Francia en relación con Alemania. Francia, dice, desea la «balcanización de Alemania» (esto es, su rompimiento en movimientos separatistas; una vez más el tema de la «desunión») para mantener la hegemonía comercial en el continente. Pero Gran Bretaña desea la «balcanización de *Europa*», por lo que estaría a favor de una Alemania bastante fuerte y unificada para usarla como contrapeso a la hegemonía francesa. La nacionalidad *alemana*, sin embargo, se unifica por la calidad *espiritual* de lo ario (que originaría la organización nacional a través del partido), mientras ésta a su vez se *materializa* en el mito de la sangre.

¿Qué tenemos que aprender del libro de Hitler? Lo primero que creo que ha demostrado, hasta un grado muy preocupante, es el poder de la repetición constante. Todas las circulares que anunciaban una reunión nazi tenían al final dos eslóganes: «no se admiten judíos» y «libertad para las víctimas de la guerra». Y la sustancia de la propaganda nazi se construía alrededor de esos dos temas «complementarios». Describe el poder del espectáculo; insiste en que las reuniones masivas son la forma fundamental de dar al individuo una sensación de estar rodeado de un movimiento protector, la sensación de «comunidad». También deja caer una pista crucial que me gustaría que las autoridades americanas tuvieran en cuenta al tratar las reuniones nazis. Dice que la presencia de una guardia especial nazi, con uniformes nazis, era de gran importancia para fomentar, entre los seguidores, una tendencia a colocar el centro de autoridad en el partido nazi. Creo que debemos tomarle aquí al pie de la letra y usar el consejo al contrario, insistiendo en que, cuando se permitan reuniones nazis, estén vigiladas sólo por las autoridades, y que se prohiban los guardias nazis uniformados para hacer respetar la ley.

¿Y es posible que un rasgo igualmente importante de atracción fuera, no tanto la repetición per se, sino el hecho de que, a través de ella, Hitler aportaba una «visión del mundo» para la gente que previamente sólo había considerado el mundo en fragmentos? ¿No se debería gran parte de su seducción, una vez más, a que cubre *de mala manera* una necesidad *buena*? ¿No están los que insisten en un simple funcionamiento *sin planificar* del mercado pidiendo a la gente que acepte un esquema del objetivo humano demasiado caótico, un esquema caótico que puede aceptarse sólo en tanto en cuanto opere con un

grado bastante alto de satisfacción, pero que se vuelve repugnante para las víctimas de su confusión? ¿No están psicológicamente preparados para un razonamiento fundamental, *cualquier* razonamiento fundamental, con tal de que les ofrezca alguna engañosa explicación «universal»? Por tanto, dudo que la atracción residiera solamente en los eslóganes (especialmente porque incluso los eslóganes sólo pueden martillearse en voz alta y clara, en un discurso tras otro, y dos o tres horas sin interrupción, a través de variaciones sin fin sobre el mismo tema). Y el mismo Hitler de alguna manera justifica mi interpretación dando tanta relevancia a las *medias tintas* de los políticos de clase media, en contraste con la *certidumbre* de sus propios métodos. No estaba ofreciendo a la gente una visión del mundo *opuesta*; más bien estaba ofreciendo una visión del mundo a gente que no tenía ninguna otra con la que contrastarla.

Y en cuanto al truco nazi básico: la unificación «curativa» a través de una función diabólica ficticia, que se hace convincente gradualmente con la repetición de eslóganes de la técnica publicitaria normal; la oposición debe ser igualmente infatigable en su ataque. Bien puede ser que la gente, en su fragilidad humana, requiera un enemigo además de un objetivo. Muy bien: el hitlerismo mismo nos ha suministrado ese enemigo; y el ejemplo claro de su operación es una garantía de que tenemos, en él y en todo lo que defiende, no una «función diabólica» puramente ficticia hecha para aparecer como una amenaza mundial a través de artificios retóricos, sino una realidad cuya siniestralidad se clarifica con el informe de su comportamiento hasta hoy. Eligiendo su marca doctrinaria como nuestro «chivo expiatorio», y atajando sus equivalentes en América, estaremos en el centro mismo de la exactitud. Los mismos nazis han facilitado la tarea de clarificación. Añadámosles Japón e Italia y tendremos *historiales* de fascismo para los que pudieran encontrar más difícil aproximarse a una comprensión de sus ofensivas imperialistas a través de una explicación determinadamente económica.

Pero sobre todo, creo, debemos aclarar que Hitler atrae apoyándose en una corrupción de modelos de pensamiento fundamentalmente religiosos. En esto, si lo presentamos adecuadamente, no hay un menosprecio hacia la religión. No hay nada propio de la religión que requiera un estado fascista. Hay mucho en la religión que, si se usa mal, conduce a un estado fascista. Hay un proverbio latino, *corruptio optimi pessima*, «la corrupción de lo mejor es lo peor». Y son los corruptores de la religión la mayor amenaza del mundo hoy día, al conferir a los modelos del pensamiento religioso profundo una distorsión tosca y siniestra.

Nuestra tarea, entonces, nuestra batalla contra Hitler, es encontrar todas las formas posibles de demostrar las distorsiones hitlerianas de la religión, para que los políticos de este tipo en América sean incapaces de elaborar una estafa similar. El deseo de unidad es auténtico y admirable. El deseo de unidad nacional, en la situación actual del mundo, es auténtico y admirable. Pero esta unidad, si se logra sobre una base engañosa, con trucos emocionales que des-

plazan nuestra crítica del lugar exacto de nuestro problema, no es en absoluto unidad. Porque, incluso si estamos entre los que casualmente son «arios», no resolveremos ni siquiera nuestros problemas con tales soluciones, ya que los factores que presionan hacia la desgracia persisten. Así, en Alemania, después de toda la sacudida, no vemos nada más allá de un trayecto hacia más y más sacudidas, precisamente porque la «nueva forma de vida» no era una nueva forma, sino la triste forma antiquísima del puro engaño; por eso, después de todo el «cambio», los factores que conducían a la inestabilidad se habían quedado intactos, e incluso se habían fortalecido. Es verdad que los alemanes tenían el resentimiento de una guerra perdida que incrementaba su susceptibilidad a la retórica de Hitler. Pero en un sentido más amplio, según se ha observado repetidamente, el mundo entero perdió la Guerra; y los males acumulados del orden capitalista se aceleraron en su movimiento hacia la confusión. De ahí que existan también aquí los resentimientos que acompañan a la frustración de la capacidad de los hombres para trabajar y ganarse la vida. En este sentido cierto tipo de monopolistas industriales o financieros pueden, disgustados por las voces contrapuestas de nuestro parlamento, anhelar la paz momentánea de una sola voz, amplificada por organizaciones sociales, con todas las demás, no simplemente silenciosas, sino silenciadas. Así que podrían, bajo el estímulo nazi, verse tentados a respaldar a un grupo de pistoleros que, al convertirse en los dirigentes políticos del estado, los protegieran ante las demandas necesarias de los trabajadores. Sus pistoleros, entonces, serían su seguro contra los trabajadores. Pero, ¿quién sería su seguro contra los pistoleros?

NOTAS

[1] Hitler también insiste firmemente en la total identificación entre el dirigente y el pueblo. Así, cortejando al pueblo, se estaría cortejando a sí mismo de manera indirecta. La idea podría sugerir que el Führer, dominando a las masas femeninas con su dicción, tendría un incentivo para permanecer soltero.

[2] Otros aspectos del simbolismo de su carrera: el libro de Hitler empieza así: «Hoy considero buena suerte el hecho de que el Destino designara la posada de Braunau como el lugar de mi nacimiento. Porque esta ciudad pequeña está situada en la frontera entre dos estados alemanes, la unión de los cuales nos parece, al menos a nosotros de la generación más joven, una tarea que debe acometerse por cualquier medio a lo largo de nuestra vida», una indicación de su mente «transicional», lo que Wordsworth podría haber llamado «el fronterizo». Omite la fecha de su nacimiento, 1889, que aportan los editores. Una vez más hay cierta «exactitud» aquí, ya que Hitler no «nació» hasta muchos años más tarde; pero nos da la fecha exacta de sus heridas de guerra, que fueron sin duda formativas. Durante sus primeros años en Viena y Munich, renuncia a protestar, basándose en que «no tiene nombre». Y cuando finalmente su partido se ha organizado y es efectivo, hace hincapié en el hecho de que su período «sin nombre» ha terminado (esto es, se ha formado una identidad a sí mismo). Al leer en un pasaje anterior de su libro algunas generalizaciones en el sentido de que uno no debe cristalizar sus visiones políticas hasta los treinta años, anoté: «Véase lo que hace Hitler a los treinta años». Estaba

seguro de que, aunque tales generalizaciones puedan ser dudosas aplicadas a la gente como un todo, debían, dado el tipo de mente de Hitler (con su completa identificación entre él y sus seguidores), ser afirmaciones válidas sobre él mismo. Se *debe* hacer lo que él *hizo.* El presentimiento se verificó: más o menos a los treinta años Hitler, con un grupo de siete personas, comenzó a trabajar en el partido que iba a conquistar Alemania. Trazo estos pasos concretamente porque creo que el orador que tiene un fuerte sentido de su propio «renacimiento» se vale de ello para persuadir a su público de que les está ofreciendo el camino hacia una «nueva vida». Sin embargo, no veo ninguna objeción categórica a esta actitud; su amenaza proviene únicamente de los valores en los que se ejemplifica. Éstos pueden ser saludables o no. Si son insanos, pero están respaldados por la convicción, la sinceridad básica de la convicción actúa como una virtud sólida para reforzar un vicio; y esta combinación es la más desastrosa que un pueblo puede encontrar en un demagogo.

[3] En inglés se usa el término *folkish,* calco del alemán *völkisch* usado por Hitler en su libro. (N. de la T.)

[4] Se podría seguir con las ecuaciones, tanto de desunión como de unión. En el terreno estético, por ejemplo, tenemos el expresionismo del lado negativo, en oposición a la higiene estética del lado positivo. Éste es una vez más un punto especialmente irónico en la estrategia de Hitler. Porque el movimiento expresionista era incuestionablemente un síntoma de enfermedad. Reflejaba la creciente alienación que acompañó al movimiento hacia la guerra mundial y la desorganización de después de la guerra. Estaba «perdido», tenía una identidad vaga, era una reflexión drásticamente precisa sobre la respuesta a la confusión material, un intento patético de artistas sinceros de hacer su desgracia soportable al menos hasta el punto que se consigue al darle expresión. Y alcanzó su culminación durante el período de inflación salvaje, cuando el mundo capitalista, que basa su moral del trabajo y del ahorro en la solidez de su estructura dineraria, se había quedado sin este último puntal de estabilidad. La angustia, en una palabra, reflejaba precisamente el tipo de confusión que hacía al pueblo *maduro* para un Hitler. Era el antecedente en un sintagma en el que el hitlerismo era el consecuente. Pero tronando contra este *síntoma* podía ganar en persuasión, aunque estuviera atacando precisamente al *presagio de sí mismo.*

[5] No quisiera usar la palabra «maquiavélico», sin embargo, sin ofrecer una especie de disculpa a Maquiavelo. Me parece que se puede decir más para exonerar *El príncipe* de Maquiavelo de lo que normalmente se dice. La estrategia de Maquiavelo, según la veo yo, era algo así: aceptaba los valores del gobierno renacentista como un *hecho.* Esto es: tanto si gustan estos valores como si no, estaban allí y funcionando, y era inútil tratar de persuadir al ambicioso gobernante de que adoptara otros valores, como por ejemplo los de la Iglesia. Estos hombres creían en el culto al poder material, y tenían el poder para implementar sus creencias. Con todo esto «dado por sentado», ¿puede salvarse algo que se acerque a un beneficio para el pueblo? Maquiavelo desarrolló un argumento típicamente «maquiavélico» a favor del beneficio popular, basándose en el esquema de valores propio del príncipe. Esto es: el gobernante, para obtener la máxima fuerza, requiere el respaldo de la población. Para que este respaldo sea lo más efectivo posible, la población debe ser lo más fuerte posible. Y para que la población sea lo más fuerte posible, debe tratársela bien. Su gratitud pagará con creces en forma de más lealtad.

Maquiavelo tenía la esperanza de que se le recompensara por este proyecto tortuoso con un puesto bien pagado en la burocracia administrativa del príncipe.

[6] Sobre este punto, Hitler razona como sigue: «Aquí también se puede aprender de la Iglesia Católica. Aunque su estructura de doctrinas en muchos casos entra en conflicto, sin ninguna necesidad, con las ciencias exactas y la investigación, aún así se niega a sacrificar ni la más mínima sílaba de sus dogmas. Se ha dado cuenta acertadamente de que su resistencia no depende de un ajuste mayor o menor a los resultados científicos del momento, que en realidad están siempre cambiando, sino más bien de una adherencia estricta a los dogmas una vez establecidos, que por sí mismos dan a toda la estructura el carácter de credo. Hoy, por tanto, la Iglesia Católica se mantiene más firme que nunca. Se puede profetizar que, en la misma

medida en que las apariencias huyen, la misma Iglesia, como el polo que permanece en la fuga de apariencias, ganará una adherencia más y más ciega».

[7] Hitler también presta mucha atención a las condiciones bajo las que la oratoria política es más efectiva. Las resume así:

«Todos estos casos contienen invasiones de la libre voluntad humana. Esto se refiere sobre todo, desde luego, a reuniones a las que llega gente con una orientación contraria que debe ganarse ahora para nuevas intenciones. Parece que por la mañana, e incluso durante todo el día, el poder de voluntad de los hombres se revuelve con mayor energía contra el intento de verse forzada bajo otra voluntad y otra opinión. Sin embargo, por la noche sucumbe con más facilidad a la fuerza dominadora de una voluntad más fuerte. Porque verdaderamente cada reunión de este tipo presenta un enfrentamiento de lucha entre dos fuerzas que se oponen. El talento oratorio superior de una naturaleza apostólica dominadora tendría éxito con más facilidad a la hora de ganarse para la nueva voluntad a la gente que a su vez ha experimentado una debilitación de su fuerza de resistencia de la forma más natural, que a la gente que todavía tiene un control total de la energía de su mente y su poder de voluntad.

Al mismo propósito sirve también la penumbra creada artificialmente, y aún así misteriosa, de las iglesias católicas: las velas, el incienso, los inciensiarios, etc.»

La voz cantante

La autonomía absoluta del arte no puede sino significar su disociación de otros aspectos de la colectividad social. La libertad total para desarrollar los propios medios de comunicación termina en un deterioro de la comunicabilidad (el dilema de la obra realizada en la "escuela de *transición* Joyce-Stein"). Hay un momento en el que la libertad del artista se convierte en un desconcierto ante la abundancia, ya que una de las formas de esta libertad es librarse de las ganancias.

Un flautista que insistiera en su derecho a tocar su propia tonada se sentiría infeliz cuando la gente empezara a decirle, «no me importa qué tonada toques». Descubriría que quería que les importara muchísimo; y para conseguirlo, probaría incluso con tonadas extravagantes. Aunque insistía en su inmunidad profesional, no quería ser demasiado extremadamente inmune, ya que la tolerancia total implicaría la poca importancia de su arte. Quería al mismo tiempo la separación y la integración. Quería el matrimonio feliz de «tu debes» y «yo quiero».

Dos libros recientes, *Government and the Arts* [*El gobierno y el arte*] de Grace Overmyer y *Poetry and Anarchism* [*Poesía y anarquismo*] de Herbert Read, nos dan la oportunidad de considerar algunos usos específicos que actúan en esta relación vacilante entre la libertad del artista y los dictados de la sociedad. Los dictados se dan, a veces, a través del uso directo de actividades de control, y con más frecuencia por el efecto indirecto del patrocinio.

El primero de estos libros «no busca fundamentalmente ni justificar ni condenar la ayuda estatal al arte como institución. Su principal objetivo ha sido la reunión de unos hechos tales que deban formar la base de un juicio justo o útil». Con este fin la autora nos da el resultado de una investigación de biblioteca, de entrevistas y cuestionarios, relacionados con las diferentes ayudas que ofrecen al arte y a los artistas, en muchos países, organismos del gobierno nacional y local.

En América el libro revela gastos federales, estatales y municipales bastante altos en apoyo a algún medio estético; aunque hasta hace poco, el arte que se obtenía a cambio, con frecuencia, no estaba muy próximo a las experiencias típicas de nuestra vida nacional, sino que más bien era el espíritu de los templos griegos el que nuestros arquitectos copiaban para alojar bancos y oficinas gubernamentales. El informe de la autora sobre los proyectos artísti-

cos federales presenta un aspecto muy honroso de la administración Roosevelt, cuyo patrocinio de las artes parece haber llegado lo más cerca posible que uno puede esperar razonablemente de cualquier empresa de esa envergadura, del cumplimiento del ideal establecido por Overmyer en su capítulo «"Interfiriendo" en el Arte»:

> El problema de la «interferencia gubernamental» que puede acompañar al subsidio estatal de las artes ya lo analizó John Drinkwater en relación con la polémica del teatro nacional de Inglaterra. Su conclusión epigramática, que podría servir como lema para cualquier gobierno en su relación con el arte, fue simplemente ésta: «El estado debe pagar al flautista, pero no debe llevar la voz cantante».

Un respeto por lo proverbial podría hacernos dudar razonablemente de que, si los proyectos federales se hicieran permanentes, se pudiera mantener su relativa liquidez. Parte de esta liquidez puede deberse a la bisoñez de las empresas, que todavía no han «cogido su ritmo» en lo que se refiere a las formas de nombramiento político; y algo a la naturaleza peculiarmente tentativa del mismo "New Deal"[1], una fase de transición de la administración federal de la que difícilmente podría esperarse que continuara indefinidamente. En cualquier caso, si vamos a tratar el tema del patrocinio del arte en general, deberemos ir bastante más allá de los confines del libro de Overmyer, aún siendo éstos bastante amplios. Las instituciones totalmente privadas y sus subsidios no forman parte de su investigación, y éste es un apartado muy importante.

Tampoco considera el empleo extensivo del talento literario, gráfico, dramático y musical para propósitos publicitarios, con el reclutamiento organizado de mercenarios de la estética (con frecuencia de gran virtuosismo) al servicio de la guerra comercial. Es sin duda nuestro hombre de negocios con un producto por vender el que aporta el mayor subsidio financiero al arte. Y se podría tener la impresión injustificada de que las dictaduras en el extranjero son las únicas instituciones que imponen restricciones al artista, a no ser que nos detengamos a considerar a los Medici existentes en nuestras dinastías económicas, que emplean hordas enteras de artesanos para embellecer y señalizar sus campos de acción, especificando la selección de temas y la naturaleza de su tratamiento de una manera muy estricta, impensable en los días del patronazgo real e incluso en las dictaduras políticas contemporáneas.

El arte, para estar completamente integrado en la vida nacional, debe representar, formar, confirmar, utilizar y proyectar los valores, ideales y esperanzas nacionales. Y para ello debe estar integrado en las formas básicas de ganarse la vida. La distinción entre arte «puro» y «aplicado», que resulta del uso extensivo del arte para recomendar productos, ha tendido a forzar al artista a una elección entre la publicidad (en la que es portavoz de los valores, ideales y esperanzas del comercio) y la "publicidad a la inversa" (que normalmente recibe el nombre de «propaganda»).

Hay un campo intermedio, que podría llamar «whitmanista». Centra la atención en el «elemento humano» de nuestros modelos de sociabilidad, las situaciones típicas de la vida doméstica, la agricultura, la manufactura, etc., en los partidos de béisbol, los combates de boxeo, los juegos de dados, las meriendas en el campo, e incluso en lo «pintoresco» de la pobreza y los suburbios. En tanto en cuanto insista en lo lamentable más que en lo pintoresco, sentimos que se mueve hacia la zona sospechosa de la «propaganda». E incluso entre los defensores del lamento propagandístico y su contrapartida organizativa, la amenaza siniestra, pocos elegirían este trabajo para «convivir» con él, piensen lo que piensen de él como exhibición ocasional.

Todavía hay mucho arte valioso por hacer con la estrategia whitmanista de la idealización, o de la humanización. Pero tal idealización, si no la corrige una crítica que la desplace hacia la zona sospechosa de la «propaganda», puede llegar a funcionar como poco más que una adulación promiscua al *statu quo*, tanto en sus aspectos malos como en los buenos. Porque allí donde hay gente, hay algo que «humanizar». Y si, cuando se han alcanzado los límites de la humanización, se permite un desplazamiento a la zona de lo meramente pintoresco (como en las primeras obras de Caldwell, por ejemplo), tendremos un espectro aún más amplio de expresión artística «libre». Así puede el patrón patrocinar, en el «arte aplicado» de su modelo publicitario, la representación de valores comerciales que indirectamente acarreen la expropiación de un pequeño granjero, y como comprador de arte «puro» puede comprar una pintura whitmanista que «humanice» los modelos de trabajo del pequeño granjero que va a ser expropiado. Añadamos a la humanización y al pintoresquismo una preocupación por nuestros incunables, la recuperación retrospectiva de situaciones clave en nuestro pasado histórico, y veremos lo vastos que son los recursos de la «estrategia whitmanista». Sin duda continuará siendo la forma preferida del arte «puro»; y al oír recientemente en la radio un anuncio en el que una influyente organización empresarial está pidiendo «campo libre[2]», me doy cuenta de lo limpiamente que triunfa lo whitmanista a la hora de ofrecer algo para todo el mundo, igualando los intereses del flautista y del que lleva la voz cantante, permitiendo así al poeta, simultáneamente, «ser él mismo» y actuar como portavoz público para sus patrones o clientes.

2

Herbert Read está interesado en la forma en que el que paga al flautista lleva la voz cantante, no como portavoz espontáneo comunal de la estrategia whitmanista, sino de forma divisoria, con artistas y patrones como clases en conflicto. Ataca enérgicamente los efectos del capitalismo en el arte, proponiendo incluso en su capítulo «Por qué los ingleses no tenemos gusto», que la risa

inglesa se redenomine, para mayor exactitud, «risa capitalista». Sin considerar el campo de humanización no política, que podría incluso aportar un radio de acción estética «libre» para algún tipo de artista «tierno» en la Alemania de Hitler, le interesa principalmente hacer hincapié en su preocupación por el ascenso del autoritarismo político. Coloca a la poesía en el lugar opuesto a la autoridad (lo que me parece, como mucho, una verdad a medias); y aproximándose a los problemas sociales como amante de la poesía, se dispone a explicar sus ideales con sinceridad, sin detenerse en consideraciones de «factibilidad». Está en contra de llevar la voz cantante. Y como los que llevan la voz cantante son «autoridades» de un tipo u otro, amplía su postura hacia una defensa general del anarquismo como la única estructura social absolutamente no autoritaria. No reconocería la autoridad del «principio del dirigente» de los partidos políticos, ni siquiera de las *costumbres*, ni tradicionales ni recién incorporadas.

Siendo la anarquía ideal, por definición, esa situación en la que el león y el cordero durmieran juntos, no sería relevante el que un crítico señalara un «problema» o una «contradicción», incluso aunque pensara que ha detectado inequívocamente una. Read establece una serie de necesidades; y aunque las necesidades puedan rechazarse, no pueden refutarse. Cada necesidad es soberana en su idealidad. Tampoco puede haber ninguna contradicción en la expresión de las necesidades de uno, ya que también se es libre de querer lo imposible. En el terreno de lo práctico, una tendencia se «opone a» la tendencia contraria; pero en el terreno de lo ideal, esta tendencia simplemente «se complementa» con la tendencia contraria. Nuestro autor así disfruta ya de la inmunidad expresiva que espera de la hipotética sociedad mundial anarquista del futuro.

Read apunta, correctamente según creo, a la «autoridad» como palabra central en sus preocupaciones. Pero yo me pregunto si los problemas del autoritarismo y el antiautoritarismo, en cuanto afectan al arte, se han dilucidado adecuadamente cuando el teórico no ha dibujado la naturaleza de la *identificación* en el arte, un tema que Read deja sin analizar. En su ingenioso libro *Science and Sanity* (*Ciencia y cordura*), Alfred Korzybski representa una variación del mismo pensamiento atomista, presente en la visión de Read, de la anarquía ideal, con su sociedad de individuos soberanos. Parece continuar, como Read, la línea nominalista de pensamiento que considera *un grupo como una suma de individuos*, en oposición a la postura realista (que ahora se está reafirmando de forma muy chapucera y aparatosa, pero con mucha sensatez en ella a pesar de todo) que trata a *los individuos como miembros de un grupo*. Korzybski redondea correctamente su postura atomista antiautoritaria con un ataque explícito a los procesos de identificación. Y hasta que Read no haga lo mismo, no podremos saber exactamente cuál es su visión de la relación entre el artista y la sociedad.

Como «identificación» tengo en la cabeza algo así: las formas materiales y mentales en las que uno se coloca a sí mismo como individuo en los grupos y movimientos; las formas en que uno comparte vicariamente el papel de dirigente o portavoz; la formación y el cambio de las fidelidades; los rituales de

suicidio y parricidio, el investimiento y desinvestimiento de las insignias, las formas de iniciación y purificación contenidos en la acogida de las fidelidades y cambios de fidelidades; el papel que necesariamente desempeñan los grupos en las expectativas del individuo (como el mismo Read, en un momento de guardia baja, nos dice que «un grupo, una secta, un partido» es necesario para el triunfo de un movimiento social, mientras atribuye el origen del movimiento a un hombre, y un fundador tal debe sin duda representar el papel de dirigente, con seguidores que se identifiquen con él como su portavoz, o con el individuo o cuerpo que asuman como su heredero espiritual cuando ya no esté); la ropa, los uniformes y sus equivalentes psicológicos; las formas en que uno ve su reflejo en el espejo social.

Mi llamamiento a un tratamiento explícito de la identificación como algo necesario para la descripción de respuestas, tanto positivas como negativas, a la autoridad, se justifica aún más en el caso de Read, ya que se aproxima declaradamente a las cuestiones sociales como un amante del arte, y la psicología de la producción y el consumo artísticos requiere procesos de identificación a cada momento. Con Korzybski la situación es diferente, ya que adopta una postura antipoética en la cuestión del significado.

Sin embargo, si Read hubiera empezado con un estudio de la identificación, dudo que hubiera podido mantener su posición rotundamente antiautoritaria. Y creo que su libro hubiera sido mejor. Construir argumentos alrededor de un deseo absolutamente antiautoritario es dejar que los autoritarios se adueñen de la controversia. Si alguien dice, por ejemplo, «afirmo que el arte está hecho de queso verde», y dedicamos nuestros esfuerzos a afirmar que no es así, nuestras propias afirmaciones se verán restringidas por la naturaleza de la cuestión que nuestro oponente ha forzado sobre nosotros. Y una rebelión absoluta contra la autoridad en todas sus formas es tan esclava de la especulación como lo es la veneración absoluta de la autoridad. En el caso de Read, parece haber derivado de muy buen crítico de arte al más simple de los panfletistas. Aboga por una filosofía social en nombre del arte, y sin embargo no nos dice casi nada de la naturaleza de la actividad en cuyo nombre defiende su filosofía. Reelabora con vehemencia el ideal que John Drinkwater enuncia ligeramente en la cita de Overmyer. Pero cuando acabamos, no hemos aprendido nada más sobre los entresijos de la cuestión que lo que captamos de ese epigrama casual que propone unir las mejores características posibles de dos mundos.

3

Sabe Dios si hay estructuras ominosas de autoridad tomando forma en el mundo contemporáneo. Y como el granjero que bajo amenaza de invasión puede abandonar el azadón y coger el rifle durante una temporada, así puede

el escritor, como Read en su presente volumen, sentir que un acto de propaganda es el tipo de diezmo que debe pagar, en un momento en el que se pueden pedir a todos sacrificios personales. Pero si uno se aproxima a la situación desde un rechazo categórico a *toda* autoridad, ¿se equipa adecuadamente a sí mismo y a sus lectores para una elección entre las diferentes estructuras reales de autoridad que surgen necesariamente siempre que una «visión» se encarna en las organizaciones materiales de «este mundo imperfecto»?

Se pueden permitir «males necesarios», pero se ha introducido un mecanismo que puede usarse para justificar cualquier cosa. Tampoco se puede solucionar este problema rechazando categóricamente la permisión de males necesarios. No tenemos que considerar a la autoridad en absoluto como un mal necesario, sino como un poder que, como tal, tiene la ambivalencia del poder para realizar tanto el bien como el mal. No es sólo un mal necesario, sino también un bien necesario. E incluso si se quiere anarquía pura, sólo se obtendrá formando «un grupo, una secta, un partido», con todos los aspectos de cohesión y representación de los que Read parece desconfiar. Una vez más, si la sociedad anarquista ideal estuviera aquí, su perpetuación sería una costumbre; y una poesía como la que pide Read, establecida categóricamente contra la autoridad de la costumbre, terminaría siendo puro satanismo.

Pero se podrían hacer objeciones a la palabra «identificación», intentando en su lugar la palabra «representación». El artista, como portavoz, no representa meramente su tema; no se representa meramente a sí mismo; también representa a sus lectores, en el sentido en el que se dice que un legislador representa a sus electores. Habla para un público, a veces claramente definido, como en la escritura «dirigida», a veces a un hipotético «público X», con el que se le identifica. En el caso del mercenario comercial o político (siendo pagado este último fundamentalmente en términos de estima y dificultades en las situaciones en las que está en oposición a un patrón autoritario), su papel como representante o portavoz sitúa sobre él las máximas restricciones. Esto es especialmente cierto cuando, como ocurre en la dictadura comercial y política sobre el artista, no se identifica directamente con la *oficina de subvenciones* (*y censura*) que se interpone entre él y el público en general.

Cuando no existe esta identificación, debe rebelarse a pesar de sí mismo. Debe producir una especie de sabotaje involuntario, desfigurando, quiera o no, su producto: habiéndole ordenado que glorifique algo en lo que no ve gloria, no puede. Simplemente «carece de talento». Si se requiere gran genio para escribir una gran obra que encarne valores en los que uno cree, ¡imaginen cuánto más genio se requerirá para escribir una gran obra que encarne valores en los que uno no cree! Por tanto, en la proporción en la que la dictadura intenta forzar y entrenar, el mejor arte debe, bien moverse en zonas marginales que no están forzadas ni entrenadas, bien volverse a las catacumbas.

4

En nuestro mundo actual tan voluble, el equivalente usual de las catacumbas es el exilio. Exilio o silencio parecen ser las únicas opciones abiertas para los escritores que, nacidos y educados en las costumbres del liberalismo, de repente se ven compelidos a encontrarse en una situación de dictadura absoluta, completamente extraña a su educación. Criados en una situación, con sus métodos formados en ella, se encuentran ante una situación extraña que les es impuesta bruscamente. Así, incluso quedándose en casa vivirían en una especie de exilio, en un mundo de privaciones nuevas y sin nuevas promesas a las que enfrentarse.

Pero puedo imaginar cómo surge poco a poco, entre una generación más joven de escritores criados para la nueva situación, un lenguaje nuevo de despliegues y maniobras, de astutas agudezas con una carga implícita muy alejada de sus significados superficiales. En una palabra, estoy sugiriendo que ninguna estructura política, si dura lo suficiente como para que la gente controle sus maneras, es capaz de prevenir formas de expresión que fuercen los límites del patrocinio. Un patrocinio puede afectar a las condiciones de la expresión, pero no puede prevenir esta presión en sus límites. Incluso bajo la censura del Zar, por ejemplo, había circunloquios, conocidos por todos los lectores informados, que se referían al día en que el Zar sería depuesto. Tampoco sería esto menos conocido para los censores que para los lectores. En parte se les permitía, quizá, como una forma de descubrir a los agentes gubernamentales esos autores concretos, que podrían, expresando así sus actitudes, aportar a los agentes «pistas» hacia formas más serias de conspiración.

Se podría incluso imaginar el surgimiento de una escuela estética concreta en la que ningún pensamiento ni imagen fueran «subversivos» en su superficie, funcionando aun así como un *Bundschuh*[3]. Los nazis en Polonia, por ejemplo, llevaban calcetines blancos, absolutamente inofensivos en sí, pero lo suficientemente significativos como *Bundschuh* para encolerizar a los patriotas polacos; y así puede haber aspectos más sutiles de un estilo, que funcionan como los calcetines blancos en Polonia, incluso formas estilísticas de vestir "lo contrario a calcetines blancos" en la Alemania de Hitler. Lo mismo ocurre con la «literatura de viajes» como la de Tácito, que escribió bajo condiciones dictatoriales y atacó la situación política local por medio de un mecanismo ambiguo, presentando una idealización de Alemania que implicaba una crítica a Roma (la idea está extraída del interesante libro de Jacques Barzun *Race Theories* [*Teorías sobre las razas*], que también observa cierta ironía en el hecho de que Tácito, con un propósito progresista, dé aquí forma por primera vez a las doctrinas de la superioridad «nórdica» que posteriormente servirían a fines reaccionarios). Las utopías han surgido generalmente así, como estrategias para criticar el *statu quo* impunemente. E incluso podríamos decir que las condiciones son «más favorables» para la sátira bajo la censura que en el libe-

ralismo; porque la sátira más inventiva surge cuando el artista está intentando al mismo tiempo correr riesgos y escapar al castigo por su audacia, y él mismo nunca está del todo seguro de si será aclamado o castigado. En la proporción en la que se eliminan esas condiciones de peligro con la liberalización, la sátira se convierte en arbitraria y vana, atrayendo a escritores de bastante menos carácter y recursos más escasos.

Pero en estos párrafos finales puede parecer que he corroborado el sentimiento de Read de que la autoridad es sólo algo contra lo que rebelarse, y que el buen arte surge sólo en tanto en cuanto se rebela contra ella. Al contrario. Aunque estaría de acuerdo en que el artista excediera los límites de la autoridad, aun así insisto en que su obra extrae su fuerza, tanto de la estructura de la autoridad como de sus formas de resistencia. La autoridad aporta el empuje gravitacional necesario para la localización estable de una obra.

La situación del artista es más difícil cuando la autoridad no es directamente la de su público (sus *valores*), sino que depende de un departamento interpuesto entre él y su público. Pero incluso así no hay una antítesis rotunda, ya que el mismo departamento lo componen funcionarios que comparten, en diferentes grados, los valores de la ciudadanía que representan. Incluso aunque *forzaran* ciertos juicios políticos o sociales, puede haber una identidad absoluta de apreciaciones entre el escritor, la ciudadanía y el departamento, sobre ciertos valores considerados heroicos, infames, deseables, indeseables, etc. Y cuando hablamos de una obra como es en sí, de manera realista, debemos considerarla en su totalidad, sin seleccionar ninguna característica para tratarla, aisladamente, como la «esencia» del arte. Si en vez de con esta aproximación «esencialista» (que extrae un ingrediente de una obra como elemento significativo y pasa por alto el resto), se analiza la obra individual como una receta con una *proporción de ingredientes*, se descubrirá rápidamente que la proporción de rebelión contra la autoridad es pequeña. Y esto es así especialmente en las obras que aguijonean al gobierno para que se reforme o caiga.

Sólo hay un tipo de arte en el que esta proporción de rebelión es grande. Me refiero al tipo de arte que vemos en la "escuela de *transición* Joyce-Stein". Es casi cien por cien antiautoritario (a excepción, en las mejores obras, de un sano servilismo a los dictados del oído), y permite al artista la máxima libertad de improvisación. Aun así es precisamente aquí donde encontramos, por las ambigüedades del *Bundschuh*, el tipo de arte más absolutamente preliminar del autoritarismo político en sus formas más estrictas. Porque cuanto mayor sea la disociación y discontinuidad desarrollada por el artista en un arte alejado del mundo que deja al César lo que es del César, mayor será la dependencia del artista de algún gobernante que acepte la responsabilidad de hacer el «trabajo sucio» del mundo. Así, una estética totalmente antiautoritaria requiere, como complemento lógico, que sus defensores acepten (como «mal necesario» para que sigan funcionando las continuidades materiales del

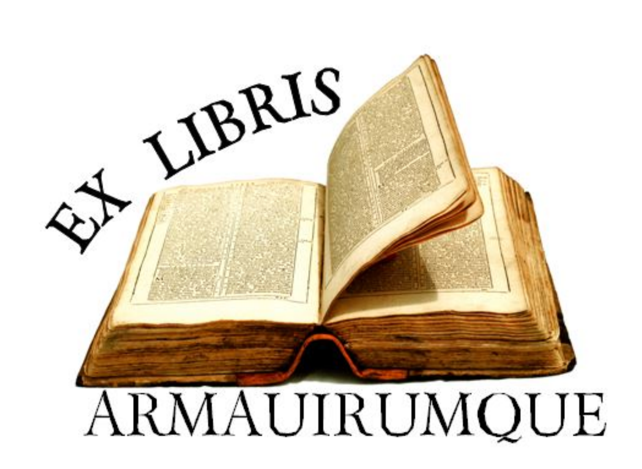
mundo) cualquier estructura de autoridad capaz de probarse a sí misma sobre una base «darwinista», logrando prevalecer sobre estructuras de autoridad rivales. Empezando por rechazar toda autoridad, se termina aceptando cualquiera.

NOTAS

[1] "New Deal" es el nombre que se da al programa nacional del gobierno del presidente Franklin D. Roosevelt entre 1933 y 1939, que se puso en marcha para proporcionar auxilio económico inmediato, además de promover reformas en la industria, la agricultura, las finanzas, la energía hidráulica, las condiciones de trabajo y la vivienda, aumentando enormemente el ámbito de las actividades del gobierno federal. (N. de la T.)

[2] En inglés «open road», en alusión al poema de Walt Whitman «Song of the Open Road». (N. de la T.).

[3] El Bundschuh es un zapato típico de los campesinos de Alsacia en el siglo XV, y de él toma su nombre una organización clandestina cuyos miembros pedían no sólo una reforma económica justa (la abolición de todos los impuestos que se pagaban a los príncipes y nobles), sino también el desmantelamiento total de la influencia del clero, a cuyos miembros consideraban parásitos. (N. de la T.)



Guerra, respuesta y contradicción

Los diferentes argumentos de estos últimos años en cuanto a la relación entre arte y propaganda pueden haber parecido a algunos observadores un puro regateo entre especialistas literarios. Y sin embargo el asunto es fundamental, y va bastante más allá de una mera cuestión de modas literarias. Los valores estéticos están entremezclados con valores éticos; y la ética es la base de la práctica. O dicho de una manera más simple: nuestras ideas de lo hermoso, lo extraño, lo interesante, lo desagradable, lo aburrido, están íntimamente ligadas a nuestra ideas de lo bueno, lo deseable y lo indeseable; y nuestras ideas de lo deseable y lo indeseable tienen mucho que ver con nuestras actitudes hacia las actividades cotidianas. Éstas nos hacen preguntarnos a nosotros mismos, más o menos conscientemente: ¿estamos haciendo lo que queremos hacer?, ¿hasta qué punto hay una ruptura entre lo que debemos hacer y lo que querríamos hacer? Probablemente por esta razón nos encontraremos con que hasta la más práctica de las revoluciones generalmente se ha manifestado primero en la esfera «estética».

Por tanto, no es una cuestión académica el interés por las *implicaciones* de los libros. Y aunque más de uno pudiera diferir de los resultados de la paciente búsqueda de Michael Gold de las más imperceptibles huellas químicas de fascismo y antisemitismo en la poesía «pura» de Archibald MacLeish, se debe reconocer que la intención está justificada. Los puntos de vista se revelan primero en el terreno de la «imaginación». Con el tiempo llegan a extenderse a la estructura de nuestras ciencias, de manera que los sabios puedan dirigir sus telescopios hacia el infinito o sus microscopios hacia lo infinitesimal y encontrar allí lo que estaban buscando. Incluso las teorías de psicología sucumben finalmente al mismo patrón, a la misma «perspectiva»; y finalmente, quizás, el revestimiento cultural de nuestras mismas instituciones sociales cede un poco, y el punto de vista que comienza como «impresión» irresponsable del poeta adquiere su materialización en la misma arquitectura del estado.

Por estas razones, la cuestión de la relación entre arte y sociedad es trascendental; y la Batalla de Libros que ahora se libra no es una mera montaña hecha de un grano de arena. Hasta cierto punto, los libros simplemente explotan nuestras actitudes; y hasta cierto punto pueden formar nuestras actitudes. La diferencia entre explotación y formación puede ilustrarse con la lite-

ratura bélica. Una obra que retratase las «atrocidades» del enemigo, *explotaría* nuestra actitud hacia esas atrocidades. Haría surgir nuestro resentimiento representando un tipo de incidentes que ya odiábamos antes de esa obra de arte concreta. Una obra así podría *formar* nuestras actitudes retratando a un pueblo concreto cometiendo esas atrocidades: serviría para agravar nuestro rencor hacia ese pueblo concreto.

Todo este asunto se ha manifestado en algunos de sus aspectos más sorprendentes en la controversia (en *The New Republic* del 20 de septiembre de 1933) entre Archibald MacLeish y Macolm Cowley sobre el tema del libro *The First World War* [*La Primera Guerra Mundial*], editado por Laurence Stallings. MacLeish parece principalmente interesado en la respuesta del poeta a la experiencia, y Cowley en la respuesta del público al poeta. Así que hay algunos malentendidos; pero la discusión es especialmente fundamental, me parece, porque se mantiene muy cerca del corazón del problema. El arte es un medio de comunicación. Como tal, está ciertamente concebido para provocar una «respuesta» de algún tipo. Y el presente artículo intentará, usando la controversia entre MacLeish y Cowley como *point de départ*, ofrecer algunas consideraciones sobre la naturaleza de la respuesta humana en general y deducir algo de ellas.

MacLeish empieza objetando que *The First World War* retrata sólo el lado repelente de la Guerra. La Guerra fue heroica y aventurera además de horrible, afirma MacLeish, y sin embargo Stallings aquí omite totalmente los aspectos heroicos y aventureros. Aunque hoy día somos en gran medida lo que la Guerra hizo de nosotros, MacLeish parece sentir que debemos a la Guerra alguna cortesía, algún vasallaje: debemos ser «veraces» sobre la Guerra. Incluso ahora no debemos usar la Guerra para nuestros propósitos, sino que debemos seguir siendo sus víctimas. Si fue una guerra «humana», el poeta honrado debe decirlo, y lo dirá sin importarle los efectos que esto tenga sobre la sociedad. Ésta parece ser la postura de MacLeish; y a primera vista no parece muy defendible. El escrúpulo artístico es un lujo caro si hay que obtenerlo a expensas de la sociedad como un todo.

Puede que MacLeish esté confundiendo dos cuestiones. Parece dar por sentado que este nuevo libro editado por Stallings trata sobre la última guerra. De ahí que, al recordar su experiencia personal de que la Guerra tiene una faceta profundamente humana, se queja de que el nuevo libro es un informe incompleto, artísticamente deshonesto. Porque el artista debe registrar «esas cosas, vistas o no, que han ocurrido realmente... sin que le importe su efecto sobre las mentes de los jóvenes o de los viejos». Así, un retrato de la Guerra debería también incluir su faceta noble y aventurera, sea o no «inmoral» su efecto final. Sin embargo es muy cuestionable que el verdadero tema de *The First World War* sea en realidad una guerra real. El mismo título sugeriría que trata de una guerra anticipada. Y pienso que Cowley está más acertado sobre este punto, ya que se interesa por nuestras respuestas ante la posibilidad de

una guerra más que por nuestras respuestas a una guerra que ya ha pasado a la historia. Ahora bien: los acontecimientos anticipados se idealizan absolutamente en el arte. Es un lugar común de la filosofía, lo suficientemente humano y universal como para que cualquier poeta haga uso de él, el hecho de que esperamos que las cosas sean, o mucho mejor, o mucho peor de lo que terminan siendo. La anticipación es por su propia naturaleza un proceso abstractivo, una simplificación; como tal, tiene una consistencia interpretativa o «filosófica» que los acontecimientos en la realidad no tienen. El futuro mismo es una «obra de arte» hasta que está en realidad sobre nosotros. Así, uno puede estar muy en su derecho de retratar una guerra futura, bien como toda heroísmo y aventura, bien como toda atrocidades. ¿Cómo puede verdaderamente MacLeish apuntar a la autoridad de los acontecimientos «como realmente ocurrieron», cuando la ocurrencia está todavía confinada a los mismos símbolos del poeta?

Sin duda, cuando escribe sobre una guerra anticipada el artista debe seleccionar su material del pasado y del presente. Toda anticipación es una selección de este tipo, incluya ésta los propios presagios sobre una calamidad internacional o la intención de decidir que el cielo rojo por la noche sea la delicia del pastor y el cielo rojo por la mañana sea un aviso para el pastor. Para el poeta, no todo este material se resume a acontecimientos objetivos. Gran parte de él vive en la memoria, las prioridades, los intereses, las preferencias y los temores de sus contemporáneos. Al escribir maneja, no solamente una situación pasada, sino también una situación presente. La Piedra Roseta se labró con el propósito de transmitir cierta información local a la posteridad. Para nosotros es importante hoy como una clave para descifrar el egipcio. No debemos vasallaje a la piedra. La usamos para nuestros propósitos, para una «verdad» que no existía en el momento de su elaboración.

¿Hay una especie de realismo ingenuo oculto en el fondo de la exhortación de MacLeish? Aunque en un momento se queja del «absolutismo» marxista, ¿no se convierte él mismo en absolutista al asumir que la Guerra posee un carácter definido y absoluto que debe permanecer inalterable a lo largo de la historia? Para la gente que está en la lista preferente de Morgan[1], Morgan tiene un «carácter» diferente del que tiene para la gente que no está en su lista preferente. Y sin embargo es uno y el mismo Morgan en ambas relaciones. La analogía podría sugerir que el «carácter» es en gran parte una cuestión de relación, y que cambia necesariamente con un cambio de relación. Y si nuestra relación con la guerra es diferente ahora que en 1916, ¿por qué debemos intentar mantener, por extraños cánones de «verdad», el «carácter 1916» de la guerra?

¿No son las guerras lo que hacemos de ellas... como las piedras y los árboles, como Napoleón y la historia de Grecia? ¿Y no podríamos muy humanamente querer hacer algo diferente de ellas en anticipación que en la realidad? Cuando estamos ineludiblemente en una guerra, lo único inteligente que

podemos hacer es hacerla tan decente como sea posible, manteniendo así alguna continuidad en nuestra humanidad incluso en condiciones de matanza. Pero cuando no estamos en guerra, ni tenemos encima una grave obligación psicológica de ese calibre... no estamos comprometidos por la realidad de nuestra situación a decirnos a nosotros mismos que incluso la guerra puede ser una forma de vida cultural.

Por tanto, mantengo que MacLeish ha estado analizando la respuesta de un poeta a una guerra real pasada, cuando de lo que se trata, en realidad, es de la respuesta de un público a una guerra futura anticipada. Sin embargo, y paradójicamente, cuando consideramos la cuestión desde este punto de vista, el alegato de MacLeish a favor de un retrato total de la guerra tiene mucho que decir a su favor. Hay algunas razones para creer que la respuesta a un retrato *humano* de la guerra será socialmente más saludable que nuestra respuesta a uno *inhumano*. Es cuestionable el hecho de que los sentimientos de horror, repugnancia y odio, constituyan la mejor base como fuerza disuasoria para la guerra. Son actitudes extremadamente militaristas, ubicándose prácticamente en la misma categoría de emociones que las que uno probablemente experimentaría al hundir la bayoneta en la carne del enemigo. Y bien podrían aportar la base más firme sobre la que erigir el «heroísmo» de una nueva guerra. Cuanto mayor es el horror, mayores son la emoción y el honor del alistamiento. Puedo imaginar a un joven robusto, cuando *Der Tag* se cierna de nuevo sobre nosotros, señalando fotografías de cuerpos mutilados, y diciendo tranquila pero firmemente a su amor, que le adora: «¿Ves eso? Así es la guerra. Cariño, hoy me he alistado al servicio de mi patria». Los astutos historietistas de *The New Yorker* hacen probablemente mucho por disuadir del militarismo, mientras que las octavillas profundamente bienintencionadas no son sino la preparación para nuevas masacres. Pueden ser el primer paso del próximo combate –el «bombardeo estético» preparatorio–, construyendo firmemente con el cotejo de horrores militares la imaginería que servirá para agudizar nuestro concepto de heroísmo. En cualquier caso, sabemos que una partida de este tipo de material precedió a la «conversión» de Alemania de la psicología de los Pájaros Errantes[2] a la psicología de los Camisas Pardas.

Tales posibilidades nos llevan a una situación sorprendente. Si retratando sólo la faceta atroz de la guerra abonamos el campo estético sobre el que puede construirse un nuevo estímulo para el «heroísmo», ¿podría un retrato de la guerra totalmente humano funcionar, al contrario, como el efecto disuasorio más válido? Nunca he visto a nadie con espuma en la boca y deseos de matanzas después de leer *La Ilíada*. ¿Y podría MacLeish, que teme ser socialmente irresponsable al defender una guerra «total», con todas sus contradicciones, estar realmente defendiendo la presentación más ética de todas? Retrataría «una guerra de desfiles, discursos, bandas militares, *bistrós*, aburrimiento, terror, angustia, heroísmo, resistencia, humor, muerte». Sería una «guerra humana» contada «sin moral, ni textos, ni lecciones». Y aunque es humilde

con respecto a este pensamiento, y está incluso dispuesto a maldecir al artista como «un enemigo de la sociedad» (al menos en lo que se refiere a las aberraciones temporales de la sociedad), ¿no hay mucho que decir a favor de su guerra «humana» como fuerza disuasoria, frente al retrato de una guerra «inhumana» que podría actuar como estimulante?

En primer lugar, una guerra humana, describiendo bondad, compañerismo, humor, respeto por el valor (tanto en las líneas del enemigo como en las propias), dignidad en el sufrimiento, rechazo a admirar los codazos y artimañas para ganar posiciones que tanto caracterizan nuestros esfuerzos bajo las condiciones de paz capitalista... un retrato humano de este tipo podría ser menos susceptible de fomentar una histeria que, en su intensidad, pudiera convertirse en su antítesis en un abrir y cerrar de ojos, resultando en una contrahisteria de fanatismo y ferocidad. Podría realmente servir para promover, no el celo bélico, sino una aproximación *cultural* a la cuestión de la felicidad humana, un sentido de evaluación crítica, y de paso, una conciencia de que los fines de la humanidad pueden conseguirse mejor a través de la maquinaria de la paz. Si hay alguna razón de peso para descubrir la superioridad cultural de la paz sobre la guerra, el camino más seguro para llegar a ella sería a través de una actitud global y reposada hacia la propia guerra. Los textos de las escuelas dominicales siempre han sido considerados por los moralistas sofisticados como el estímulo esencial para el «pecado»; y no encuentro una razón por la que el mismo hecho no debiera aplicarse a una simplificación de la escuela dominical que trate de los problemas de la guerra. Por otro lado, dejemos que la guerra se proponga *como una forma de vida cultural, como un canal de esfuerzo en el que la gente puede ser profundamente humana*, e induciremos al lector a una respuesta lo más completa posible a la guerra, precisamente a esa respuesta que puede conducirnos a apreciar más los preferibles caminos de la paz.

Hay que considerar otro hecho paradójico. Un libro totalmente construido sobre lo repelente puede cerrar parcialmente la mente a lo repelente. Puede provocar, como respuesta, un callo psicológico, una corteza protectora de insensibilidad. Los horrores golpean con más profundidad cuando lo hacen en un contexto dulce y agradable, como revela el muy contradictorio genio de *La montaña mágica* de Thomas Mann. Y cuando golpean, nótese cómo golpean: hemos sido sensibles a la humanidad de los humanos; hemos estado en un ambiente acogedor; probablemente estamos radiantes; y entonces, de pronto, vemos cómo estos "puntos de concentración" humanos de coraje y ternura se precipitan al infierno. Finalmente, ¿qué nos quedaría sino la mueca y el pesar, al darnos cuenta de todo lo que ha devastado la guerra, de la pérdida de las posibilidades culturales plenas que la vía de la "cultura a través de la guerra" requiere realmente?

¿No existe en la crítica de hoy la asunción de que la gente es, en sus respuestas, igual de directa que las máquinas? Cowley, por ejemplo, atribuye los problemas de MacLeish a un tipo de condicionamiento muy rudimentario,

una conexión estímulo-respuesta casi tan simple y directa como la conexión causal entre el pulsador y el timbre. Durante su período de servicio en la última guerra, dice Cowley, MacLeish vio muchos carteles que proclámaban: «estos muertos no habrán muerto en vano». Y ahora, todavía obediente a ese estímulo, MacLeish responde automáticamente insistiendo en que esta guerra era una guerra noble, en la que los hombres no lucharon en vano, donde «unos pocos creían ridículamente en la causa por la que (o eso creían) murieron». Cowley sugiere que «haciendo eco en su mente deben estar esas palabras impresas con tanta frecuencia en los carteles», y cuando MacLeish se acuerda de sus amigos muertos, se acuerda de ellos santificados por ese eslogan.

Para empezar, el eslogan difícilmente parece tan ingenioso como para haber impresionado muy profundamente a un poeta de la talla de MacLeish, y sobre todo a un poeta de la sofisticación de MacLeish. Puedo incluso imaginar que una gran cantidad de acontecimientos reales y muy emocionantes han debido de ocurrir tras las líneas y en las trincheras antes de que las dudas provocadas por un anuncio tan categórico pudieran borrarse de la mente del poeta. Pero ésta es una aproximación demasiado «subjetiva». Vuelvo a la cuestión de las respuestas porque es más accesible al análisis.

Es comprensible que, en una época intensamente caracterizada por la «racionalidad» de sus máquinas, intentáramos, en la medida de lo posible, contemplar la psicología humana desde el punto de vista interpretativo, con la «perspectiva» que nos ha proporcionado la metáfora mecanicista. Bajo esta perspectiva maquinista las cosas sólo pueden hacer dos cosas: «funcionar bien» o «estropearse». Al extender este uso metafórico a las personas eliminamos necesariamente cualquier postura intermedia, como la posibilidad de que las personas pudieran *no funcionar y aún así no estar estropeadas.* ¿Es posible que la asunción de una psicología racional para explicar las respuestas humanas se base con demasiada fidelidad en la analogía con los procedimientos de nuestras maestras, las máquinas? ¿Tendemos a imaginar una psicología humana estructurada demasiado literalmente según los modelos de las mejores fábricas, un esquema de estímulo y respuesta en el que se pone el cuero y se obtienen artículos de cuero, o se pone el acero y se obtienen ollas de acero? O volviendo a la cuestión de la guerra: se ponen "horrores de la guerra" y se obtiene antimilitarismo, se ponen retratos «humanos» de la guerra y se obtiene "espíritu guerrero". Puede que esta asunción esté justificada, que la aproximación al hombre desde la perspectiva que aportan los procesos de las máquinas proporcione realmente todo lo que hay que saber sobre sus formas de asimilación. Sin embargo, una analogía biológica sugeriría que el hecho de poner y el de obtener son con frecuencia cualitativamente diferentes. Por el momento me contentaría con cuestionarlo. ¿Actúa un libro exactamente como parece hacerlo a primera vista... un libro a favor de algo, poniéndonos a favor de ese algo, y un libro en contra de algo, poniéndonos en contra de ese algo? ¿Es la metáfora de la máquina, la asunción de que sólo tenemos una

elección entre «racionalidad» y «depresión», suficiente para describir las vías de la respuesta biológica? Y si usamos la perspectiva de la fábrica, ¿podemos usarla así: pongamos humanidad y obtendremos cultura; pongamos inhumanidad y obtendremos ferocidad?

Imaginemos que se coloca una lámpara en el borde mismo de una mesa. Supongamos que allí nos da la mejor luz posible para nuestros propósitos, siempre que nadie la tire. Si se cae, podría causar un gran daño... ¿hay efectos literarios de este tipo? ¿En algún caso la literatura estimula vías que sean «neutrales» en sí mismas (como lo es la lámpara), pero que, dependiendo de otras circunstancias puedan, bien iluminar, bien abrasar nuestra casa? Al menos sabemos que ése es el caso de los sistemas morales. Por ejemplo, una clase puede adoptar una actitud moral que la *ayude* en su trabajo, y puede que otra clase la estimule para *mantenerla* en su trabajo. Una vez más, ¿hasta qué punto es la verbalización un indicador preciso de las respuestas? Consideremos los muchos cuestionarios que solían revolotear en el apogeo de la Nueva Era, cuando los filántropos financiaban todo tipo de ingeniosas aventuras de investigación como una forma social de reducir su impuesto sobre la renta. ¿Hasta qué punto eran las respuestas una revelación exacta de la actitud? Por mi parte, sólo puedo decir: Dios nos libre de los descubrimientos de tales investigaciones si las personas interrogadas no eran mucho más hábiles que yo en la verbalización de sus actitudes en tales condiciones.

Por el momento, dejamos la cuestión en duda. Creo que *hay* una base sólida para sospechar que las respuestas humanas son *normalmente* de naturaleza contradictoria. Hay una especie de correspondencia «uno a uno» entre estímulo y respuesta que se asume en gran parte de la crítica contemporánea, y que creo que no está justificada. ¿Produce antimilitarismo el antimilitarismo, corrupción la corrupción, quietud la quietud, aceptación la aceptación, individualismo el individualismo, etc.? Creo que toda esta cuestión debe ampliarse considerablemente.

Quiero ofrecer una prueba para sospechar que la *irracionalidad*, o la *contradicción en la respuesta*, es básica en la psicología humana, no simplemente como error, sino por sólidas razones biológicas; y esto es así sobre todo en las profundidades de la sensibilidad humana que tienen que ver con los aspectos religiosos, éticos, poéticos o volitivos del hombre (los cuatro adjetivos son sinónimos para mis propósitos, pero el lector puede elegir cualquiera de ellos).

Continuando con la controversia sobre *The First World War*, subrayaría una paradoja desalentadora que surge al principio del artículo de Cowley. Después de enfrentar entre sí algunas afirmaciones de MacLeish, sostiene que se invalidan unas a otras. A primera vista ningún procedimiento en la controversia podría ser más sólido que el de exponer «contradicciones» en las afirmaciones del oponente. Pero, ¿dónde nos situamos si encontramos esas contradicciones expuestas en una revista que, de forma continua y apreciable, nos

instruye sobre las «contradicciones del capitalismo»? Ahora bien, si nuestra estructura social capitalista contiene contradicciones fundamentales, y la imaginación del poeta se construye, comedida y sensiblemente, según los modelos ambientales de los que surgió, ¿cómo se puede esperar que un hombre nacido y educado en el capitalismo exprese de forma completamente honrada sus actitudes sin revelar una contradicción en ellas? En una sociedad plagada de contradicciones se podría emplear con más justicia una refutación opuesta, y buscar el descrédito del pensamiento de alguien exponiendo el hecho de que es pobre en contradicciones fundamentales.

Esto no es un alegato a favor del pensamiento desestructurado. Nuestras afirmaciones podrían ciertamente requerir someterse a pruebas de compatibilidad, al menos en cuanto a hasta qué punto, cuando se contradicen, ofrecen un concepto de ida y vuelta para pasar de una a otra. Cowley está ciertamente justificado al exponer cualquier aspecto en el que, según su opinión, tales conceptos de ida y vuelta se necesitan y no existen. Pero en tanto en cuanto nuestras afirmaciones se tomen meramente como indicadores de nuestra actitud subyacente, deberán de una u otra manera revelar una contradicción de actitudes si surgen de nuestra respuesta a una estructura económica que se distingue sobre todo por el genio de la contradicción. Los liberales han sufrido mucho tiempo en silencio bajo esta maldición, ya que están la mitad del tiempo defendiendo reformas a sabiendas de que las reformas interfieren en el cambio fundamental. E incluso los comunistas, que en América todavía viven bajo los dictados del capitalismo, terminan envueltos en una contradicción similar cuando empiezan pidiendo un seguro de desempleo que, si fuera adecuado, podría posponer la Revolución para siempre. John Maynard Keynes hizo notar en una ocasión una situación similar con respecto a los socialistas ingleses: pongámoslos en el poder en una estructura capitalista enferma y caerán inevitablemente en la postura confusa de intentar parchear la misma estructura que querían abolir.

Creo que hay una contradicción emocional similar en nuestra sociedad que ha contribuido mucho a dificultar una actitud moral unificada, dividiendo radicalmente nuestras respuestas éticas en dos compartimentos en gran medida antitéticos. En el capitalismo industrializado típico hay influencias importantes que contribuyen a una *aquiescencia con* sus métodos, e influencias igualmente importantes que tienden a llevarnos *más allá del capitalismo.* Las doctrinas de «emancipación» son un ejemplo. Bajo la égida de la «emancipación» se levantó el estado comercial y conquistó al estado feudal; sin embargo, este mismo énfasis y esta misma insistencia amenazan con poner en peligro la propia hegemonía de los comercialistas una vez que se han atrincherado absolutamente en sus privilegios. En este sentido, la misma piedra angular de la exhortación marxista es una virtud en la que hace hincapié la empresa capitalista, un desarrollo clásico de la misma psicosis de laissez-faire que el comunismo aboliría. Es un principio de cambio, de ahí que interfiera

en la estabilización de cualquier *statu quo*. De forma similar, cierto grado de alfabetización ha sido un instrumento necesario para adaptar al hombre contemporáneo a su lugar como cliente, vendedor y soldado en potencia; y sin embargo esta misma alfabetización ha permitido a gente de todo tipo atisbos trascendentales del conocimiento crítico de la humanidad, sirviendo así una y otra vez para obstaculizar los procesos de acomodación ingenua que de otro modo podrían haber tenido lugar. La libertad de crítica que, originalmente pensada para los sacerdotes y nobles, fue convertida finalmente por la creciente clase comercial en un fin práctico y codiciado, tendió a lo largo del siglo XIX a trascender esta función y se convirtió en una crítica del comercio mismo. Los escritos de Marx son quizá el ejemplo más claro de esta tendencia en la esfera teórica; la misma tendencia ejemplificaron en la esfera imaginativa los diferentes satíricos sociales, bohemios, paradojistas, poetas románticos, neoclásicos y primitivistas del «rechazo», culminando quizá en las simbolizaciones de la Torre de Marfil, escritores que Edmund Wilson[3] ha tratado un tanto injustamente, ya que no se contentaron con una actitud meramente negativa hacia la situación contemporánea, sino que se pusieron manos a la obra enérgicamente, describiendo existencias alternativas, mundos diferentes y preferibles.

Finalmente tenemos aquí «dos morales»; y el miembro activo, consciente y culto de la civilización occidental ha demostrado estar versado a fondo en ambas. Una prevaleció sobre todo en «vislumbres», compensando con su intensidad lo que adolecía en permanencia, cuando los jóvenes inquietos y ardientes, escarbando en las bibliotecas locales en los años indefinidos antes de asentarse definitivamente en «negocios serios», encontraban oportunidades e incentivos para picotear en los márgenes de una forma de vida humanística y culta. Incluso fomentaron tentativamente en ellos mismos las características, intereses y normas que les prepararían para ser decentes totalidades en un mundo así construido. Aquí se daba la posibilidad de la poesía, para la que podían encontrar justificación en la imaginería de los libros, y en ciertos momentos incluso se atrevieron a pensar que podrían lograr un paralelo en la arquitectura del estado.

Sin embargo, la necesidad de una contramoral se hizo sentir claramente. Porque una moral no es sino una serie de actitudes y formas de pensar que nos capacitan para hacer lo mejor posible lo que tenemos que hacer; y a no ser que dé la casualidad de que uno esté respaldado por una plusvalía procedente de la estructura capitalista, encontrará imperativo el cultivar las «virtudes capitalistas» o perecer. Como señaló lúcidamente Veblen en una ocasión, las oportunidades de salir adelante son igualmente oportunidades de quedarse atrás; y aunque uno pueda muy bien dudar de que el deseo de triunfar en la Pelea señale un ideal cultural muy alto, tampoco es muy «cultural» encontrarse hundiéndose cada vez más en el foso. Algunas personas respaldadas por la "acumulación de cupones" pueden permitirse «despreciar» las mismas virtu-

des del arte de vender, la fanfarronería y la desfachatez en las que se han originado sus ingresos; igualmente, los artistas podrían escapar hasta cierto punto, a veces dirigiendo su imaginería a la clase de estos "acumuladores de cupones", pero con más frecuencia escribiendo para lo que podría llamarse la porción "acumuladora de cupones" de la mente de los trabajadores esclavos. En general, sin embargo, todo el pueblo tenía que equiparse para las demandas de la Pelea adoptando una moral apropiada. Esto podían llevarlo mejor a cabo adoptando el cuadro de la «buena vida» construido alrededor del ideal del vendedor «enérgico», con cultura adquirida para intentar la máxima venta de productos manufacturados.

El resultado fue una división moral que se describió de manera cada vez más definida cuando tomó forma el carácter del siglo XIX en la literatura imaginativa. De los libros, de los momentos agradables de la propia vida personal, de los viajes esporádicos, de las experiencias *vacacionales* en oposición a las *vocacionales*, la gente consiguió visiones de una estructura de vida no competitiva, una «buena vida» que incluía un entorno agradable, formas adecuadas de desfogarse, búsqueda del conocimiento, etc., y los mismos eslóganes de la ética comercial les aseguraban que tenían «derecho» a todo ello. Al mismo tiempo tenían que enfrentarse a las condiciones de la Pelea diaria –embaucando, vendiendo más que nadie, siendo más listos que nadie–, demandas que se justificaban mejor por la ganancia que conllevaban que por las sanas exigencias que hicieran a la mente y al cuerpo. Esta contradicción condujo al fenómeno artístico aludido generalmente y de forma poco afortunada como «ruptura entre el arte y la vida». Era naturalmente en el campo de la estética (lo «vacacional»), donde mejor se podía mantener viva la oposición a las demandas prácticas ("vocacionales"). Las condiciones del combate económico silenciaban o atrofiaban necesariamente la moral no comercial entre las nueve y las cinco. Con frecuencia la gente resolvía el problema divirtiéndose con sátiras depravadas y contemplando mundos alternativos maravillosos o frenéticos con la porción «fuera de horas» de su mente, mientras todos los días, feroz y cínicamente, se dedicaban en cuerpo y alma a equiparse precisamente con los tipos de esfuerzo y logro por los que, en sus momentos más libres, habían maldecido profundamente a toda la humanidad. También se observa la división «faustiana» entre las «aspiraciones serias» y la «disipación». En Nueva York la discrepancia tomaba frecuentemente la forma del juego en la bolsa en privado y la reivindicación de la revolución en público. Era ésta una incongruencia inevitable, ya que el capitalismo alimentaba al mismo tiempo una moral capitalista y una moral más allá del capitalismo; y sin embargo creo que esta incongruencia ha amargado las relaciones entre muchas personas en los últimos años.

En concreto ha agravado la situación de los poetas que, por su interés emocional, no mecánico, ya podrían estar bastante desesperados, incluso sin esta carga añadida, en una época de intensa competencia mecanicista. Un crí-

tico, si quisiera, podría restringir con propiedad sus apelaciones a una «moral más allá del capitalismo», pero el poeta está manejando niveles de respuesta más profundos. Si se ha formado bajo las condiciones de una dualidad moral pronunciada, no es probable que el flujo de su imaginería pueda confinarse a una única vía moral que considere preferible. Este dilema en concreto lo ha expuesto a los ataques puristas de toda la crítica racionalista (tanto de tipo neohumanista como neomarxista), que suprimiría programáticamente uno de los aspectos de esta dualidad por *decreto* crítico. En lo que concierne a ciertas manifestaciones superficiales, tales demandas podrían posiblemente satisfacerse: por ejemplo, si un poeta está muy impresionado por algún nuevo canon crítico, podría entrenarse a sí mismo para evitar el tema de las islas griegas y elegir en cambio el tema de los obreros. O puede retratar gente «con o sin voluntad», dependiendo de qué extereorizaciones puedan considerar más aceptables los gustos de la época. Pero finalmente, una mirada más aguda reconocerá que está simbolizando necesariamente los modelos de experiencia bajo los que se ha formado. En el mejor de los casos, como los pintores flamencos, representará el Calvario entre molinos de viento. También puede que no siempre sea posible discernir cuándo el poeta formado en las contradicciones capitalistas está ejemplificando la respuesta *aquiescente* y cuándo la respuesta *correctiva.* Cuando a un animal salvaje le crece más pelo al aproximarse el invierno, ¿se está «resistiendo» a las demandas de la estación o está «consintiéndolas»?

Hasta aquí con respecto a las «contradicciones capitalistas» y a nuestra sugerencia de que una respuesta «completa» a una sociedad contradictoria sería contradictoria. Puede que no todo el mundo esté de acuerdo en que el entorno se imprima en la mente individual de una manera tan precisa. Podrían incluso acusarme de estar proponiendo, a escondidas, en gran medida el mismo tipo de correspondencia «uno a uno» entre estímulo social y respuesta emocional que he intentado desacreditar; siendo la única diferencia en mi versión que ofrezco una correspondencia combinada «A a A y no A a no A». Por tanto, propongo considerar la cuestión desde otro ángulo, sugiriendo en esta ocasión ciertas contradicciones psicológicas o fisiológicas tan intrínsecas al hombre que se podría esperar que operaran incluso en un orden social o económico totalmente homogéneo. De hecho se podrían incluso seguir de manera concebible las huellas de los aspectos contradictorios de una sociedad temporal determinada hasta su fuente, considerándolos como excrecencias o exteriorizaciones sociales de contradicciones biológicas iniciales. Porque las contradicciones no se limitan al capitalismo. La levadura, al fermentar en la pulpa del fruto, genera finalmente alcohol suficiente como para conservarse a sí misma en la muerte. O los nobles cuando el feudalismo que, llegado un punto en su explotación, presumiblemente tuvieron que hacer algo tan contradictorio como restringir la cantidad de lo que podían llevarse para que sus sirvientes pudieran vivir y seguir sirviéndolos. Algunas contradicciones pueden considerarse fenó-

menos puramente subjetivos, dependiendo su existencia del «punto de vista». Un pie derecho elocuente, por ejemplo, podría muy bien describir el acto «sintético» de caminar como una batalla fluctuante contra un pie izquierdo contradictorio. Las glándulas de secreción interna «anulan» sus efectos mutuamente, pero desde el punto de vista del cuerpo como un todo puede decirse que «colaboran». Newton hablaba del movimiento planetario como una síntesis de fuerzas centrífugas y centrípetas, pero él mismo advertía de que la síntesis era el acontecimiento real, y que los dos conceptos contradictorios eran puras convenciones matemáticas usadas para esquematizarlo. *Das Whare ist das Ganze*, escribió Hegel, en la resaca de cuyo pensamiento forcejeamos actualmente. Con «realmente real» se refería a la síntesis de conceptos irreales, contradictorios. Pero no tenemos por qué hacer peligrar aquí nuestro análisis vagando por una zona en la que hasta una alineación tan contradictoria como la de dos ejércitos enfrentados en un campo de batalla pudiera parecer una «cooperación» a los ojos de Dios. Más bien nos limitaremos a intentar establecer una distinción entre la exhortación ensayística y la poética, tratando de demostrar que la segunda nos lleva inexorablemente a una contradicción.

Supongamos que apoyamos el triunfo del trabajador y escribimos una obra que encarne esta actitud. Ensayísticamente (crítica, racionalmente) tendríamos que proceder de la manera siguiente: deberíamos hacer una lista con todas las razones por las que el triunfo del trabajador parece deseable, y probablemente intentaríamos refutar los argumentos que parecieran predisponer en contra de esta postura directa o indirectamente. Pero el método poético (trágico, ético) de recomendación sería muy diferente. El poeta podría abogar mucho mejor por su Causa retratando a la gente que sufrió o murió por ella. El crítico ensayista nos ganaría demostrando la utilidad de su Causa; parecería que el poeta acentúa con la misma espontaneidad el factor de la inutilidad. Porque, ¿cómo recomendar mejor una Causa con la estrategia de la ficción que retratándola como merecedora de que se luche por ella? Y ¿cómo retratarla mejor como merecedora de que se luche por ella que mostrando a la gente que está dispuesta a sacrificar su seguridad, su vida y su felicidad por ella? Estos hechos deben llevarnos a buscar en todas las tragedias profundamente sentidas el símbolo de un nacimiento, y no de la muerte que debiera esperarse racionalmente. Nunca he sentido más las limitaciones de la crítica racionalista aplicada a la poesía que cuando oí en una ocasión a Michael Gold quejarse del «derrotismo» de las novelas y obras de teatro escritas por los simpatizantes de los trabajadores. Pensaba que debían ser retratos de triunfo, de glorificación; quizá algo así como el método que encontró Ziegfeld[4] para glorificar a la Chica Americana. Se tomaba el final trágico a pies juntillas, a pesar del hecho obvio de que las tragedias fueron escritas por simpatizantes sinceros de los trabajadores que estaban intentando alabar su Causa con los símbolos del arte, y que alababan su Causa precisamente como siempre se han alabado las Causas humanas, a través del símbolo de la Crucifixión.

Resumiendo, podríamos decir que la diferencia entre la exhortación poética y la ensayística es que la ensayística puede ser consistente, mientras la poética es necesariamente contradictoria. El «Cristianismo Empresarial» es racional: recomienda la religión de manera bastante simple y directa, basándose en que la relación con la Iglesia ayuda a salir adelante. El «Cristianismo Poético» era contradictorio, construyendo toda su doctrina de la salvación sobre la imagen de un dios agónico. De la misma manera, nuestras grandes «tragedias del individualismo» precedieron a la propagación de la ética individualista por nuestra estructura social. Y así, curiosamente, encontramos a un poeta tan profundamente ético como Baudelaire intentando celebrar la carne, no de la forma directa en que lo hacen nuestras revistas musicales, sino recurriendo a símbolos racionalmente repelentes de brutalidad, esterilidad e incluso frigidez. Y podemos advertir la presencia de este mecanismo trágico en una versión mucho más domesticada; por ejemplo, en una época en la que el prestigio del arte estaba sufriendo un eclipse gradual, Flaubert tendía a conservar la buena reputación de su vocación, al menos ante sus propios ojos, refunfuñando todo el tiempo por las molestias que le causaba el *problème du style*.

Esta distinción fundamental entre las formas de exhortación o incitación «racionales» y las «éticas» parece especialmente apropiada para la controversia entre MacLeish y Cowley. Porque debería revelar un proceso por el que muchos de los llamados «ataques» a la guerra podrían llegar, por los caprichos del símbolo sacrificial, a servir a fines militaristas. Porque tales ataques generalmente hacen hincapié en los sufrimientos que provoca la guerra, y éstos son precisamente los principales símbolos éticos de alabanza. De todas las inconsistencias en las que se enreda la mente humana, esta confusión entre «bondad» y «sacrificio» parece la más inevitable. Incluso aunque admitiéramos, con los utilitaristas, que nuestras nociones de lo «bueno» surgen pura y simplemente de nuestras nociones de lo «útil» o «utilizable», persiste el hecho de que el mejor argumento a favor de lo «bueno» es la disposición de uno a sacrificarse por ello. Así, por la contradicción ética, categorías tan lógicamente distintas como servicio y perjuicio, ventaja y desastre, terminan básicamente entrelazadas. No es la mera «compensación» la que reúne religión y fracaso. Por la «lógica de las emociones», el sentimiento religioso puede *exigir* el fracaso como contrapartida simbólica. La confusión probablemente llega hasta a explicar por qué tanta propaganda de lo bueno para la sociedad se ha realizado de manera antagonista en vez a través de engatusamientos. El método racional sería claramente abogar por la Causa de uno con la estrategia más zalamera de la que se pudiera disponer; pero el vínculo ético hace que se tienda a «testificar» con la invitación al martirio.

Creo que es esta discrepancia la que subyace en el fondo de la insistencia de Unamuno en el «sentido trágico de la vida». Está siempre hablando de planes para el beneficio humano, y al mismo tiempo parece que no valora nada

tanto como el pensamiento del sufrimiento humano. Sus páginas son a veces una especie de corrida de toros, una espiritualidad sangrienta preocupada por la necesidad de correr riesgos, de infligir y sufrir dolor, que coexiste con un intenso anhelo casi mórbido de ver a la humanidad recogida en un auténtico compartimento de comodidad. Así, en sus *Essays and Soliloquies* [*Ensayos y soliloquios*] habla de un gemido oído por la noche en una habitación contigua: «Produjo en mí la ilusión de proceder de la noche misma, como si fuera el silencio de la noche el que se lamentara; y hubo incluso un momento en el que soñé que este suave lamento salía a la superficie de las profundidades de mi propia alma». ¿No es el «experto» el que habla? Y en la esfera social ve en Don Quijote el símbolo trágico bajo el disfraz de lo ridículo; porque es el ridículo lo que nos aparta de los demás con más crueldad, de ahí que uno pueda alabar poéticamente su mercancía con el símbolo de lo ridículo. El martirio crea el credo; aunque del credo, a su vez, puede surgir un apéndice «racionalmente compensatorio» en el que el martirio se recompensará.

El ejemplo de Unamuno, cuya ética mezcla de manera tan confusa los ideales de la paz y los ideales de la agonía, puede servir para ayudarnos a considerar la misma paradoja desde otro ángulo. Porque es innegable el hecho de que incluso una ejecución tan brutal como la guerra moderna tiene raíces éticas. El neurólogo Sherrington ha apuntado que, sea lo que sea la «consciencia», se manifiesta principalmente en los procesos que intervienen en la busca y captura de alimento; mientras que, una vez que la pieza ha sido alcanzada y tragada, la «percepción» del organismo es de un tipo muy obtuso. Si la digestión no se estropea, hay una sensibilidad escasa junto con un vago estado de bienestar, relajación y somnolencia. Ahora bien, ¿qué tenemos aquí sino una contradicción fundamental en los estímulos humanos? El organismo tiene a sus órdenes un equipo entusiasta y arriesgado para obtener los recursos que proporcionan un estado de seguridad, paz, relajación, comodidad, la inactividad benigna de la saciedad y la calidez; pero este mismo equipo, para obtener el estado de Nirvana mundano, se convierte en el alma de la turbulencia y la lucha. He aquí un conflicto «militarismo-pacifismo» en la base de la moral. Siempre buscamos la paz con el cuestionable mecanismo roosveltiano de luchar por ella. En tanto en cuanto el organismo obtiene el estado de quiescencia, su equipo militar (esto es: la agilidad nerviosa, la musculatura corporal y mental, la imaginación, el intelecto, los sentidos, las expectativas, la «curiosidad», etc.) se ve amenazado por la decadencia. Y en tanto en cuanto este equipo militar se mantiene en acción vigorosa, imposibilita precisamente el estado de relajación que está diseñado para asegurar.

Muchos de los desacuerdos entre los moralistas podrían concretarse en el hecho de que han seleccionado uno de estos factores en vez del otro para constituir la piedra angular de sus sistemas éticos. Quizá Nietzsche fue el pensador moderno que se atormentó de manera más espectacular con este pro-

blema del conflicto militarismo-pacifismo. Su locura puede explicar los medios de comunicación inadecuados que a veces adopta en el intento de simbolizar sus preocupaciones (como los excesos de la «bestia rubia», por ejemplo), pero este hecho no debería llevarnos a pasar por alto el genio y la fertilidad de su percepción y la amplia gama de actividades humanas que consideraba implicadas en esta confusión. Sabía que la moral del combate no es algo despreciable, que la moral son los puñetazos, y que no podemos detenernos a constatar el salvajismo de un asesino o la avaricia de un monopolista financiero. Subyace el mismo fanatismo, la misma tenacidad, e incluso la misma pugna, en los esfuerzos del científico, el artista, el explorador, el redentor, el inventor, el experimentador, el reformador. Los modelos militaristas son fundamentales para nuestra «virtud», incluso la palabra misma proviene de una palabra que los romanos aplicaban a sus guerreros.

Podríamos considerar la cuestión desde otros puntos de vista. En concreto, por ejemplo, creo que puede establecerse una especie de «fusión egoísmo-altruismo» cuando encontramos a una persona «dedicándose con devoción» y «sacrificándose» honradamente a actividades a las que se dedica principalmente porque le proporcionan grandes beneficios. ¿Cuántos hombres de negocios pervierten y arruinan verdaderamente sus vidas intentando conseguir fortunas que la misma intensidad de su dedicación les incapacita para disfrutar? Y cuando un simio «protege» a sus hembras, quizá incluso perdiendo su vida en el empeño, ¿es este acto «egoísta» o «altruista»? Parece tener algo de ambas cosas. ¿Quien a hierro mata a hierro muere? Podríamos replantearlo en relación con la «fusión egoísmo-altruismo»: si poseemos un recurso o un mecanismo que nos mantiene o nos protege en gran medida, arriesgaremos incluso la vida para conservarlo o mejorarlo.

Como confusiones posibles que complican la respuesta humana tenemos, por tanto, las siguientes: práctico-bohemio, útil-sacrificial, militarista-pacifista, egoísta-altruista, según se efectúan en la «devoción al trabajo».

Hay también una amplia zona «neutral» de respuesta en la que parece que no surgen tales confusiones. Generalmente, si uno desea encender una cerilla, simplemente la coge y la enciende de la forma más directa, conveniente y racional que su experiencia le ha enseñado. (Incluso en este campo, sin embargo, hay que recordar una forma ocasional de encender cerillas «poética» o «ética», especialmente entre esos mártires del sofá que están dispuestos a poner en peligro su salud y su felicidad encendiendo cerillas con la uña del pulgar, una técnica sacrificial que a veces clava pizcas de sulfuro efervescente entre la uña y la carne.) La ciencia es el intento de extender esta zona «neutral» a tantos procedimientos y relaciones como sea posible. De forma ideal, consideraría que todas nuestras respuestas a estímulos obedecen a un modelo racional, de manera que las contradicciones surgieran simplemente del «error», del «conocimiento insuficiente». La ciencia espera imponer esta aproximación neutral a un tipo de estructura mental y corporal que, de acuerdo

con Veblen, se adecua mejor a un estado de «salvajismo atenuado». Impondría ideales mecanicistas a un organismo no mecanicista.

NOTAS

[1] Se refiere a las listas de «clientes preferentes» y amigos de la Banca Morgan, a los que el banco vendió acciones por debajo del precio de mercado en la gran operación bursátil de 1929. (N. de la T.)

[2] El *Wandervogel* [Pájaro Errante] fue un movimiento que empezó en 1896 en un suburbio de Berlín y que se basaba en excursiones al campo orientadas hacia los jóvenes. En su forma más auténtica fue un movimiento contra los valores del momento y un intento de reconsiderar la situación social con la idea de crear una vida humana mejor. (N. de la T.)

[3] Edmund Wilson (1895-1972) fue un escritor, crítico y comentarista social americano cuyos libros, ensayos y artículos incluían extensos informes de la vida literaria americana, sus reacciones personales ante los famosos del momento e incursiones muy legibles en la filosofía y la historia. (N. de la T.)

[4] Las chicas Ziegfeld fueron un producto del famoso empresario teatral Florenz Ziegfeld (1869-1932). Etiquetadas como «las chicas más hermosas del mundo», la mayoría de las chicas que trabajaban en los espectáculos de Ziegfeld se convertían en estrellas y actrices. (N. de la T.)

Freud y el análisis de la poesía

Encuentro sugerente la lectura de Freud casi hasta el punto del aturdimiento. Por tanto, lo que verdaderamente me gustaría hacer sería escoger simplemente fragmentos representativos de su obra, copiarlos y glosarlos. Con mucha frecuencia estas glosas serían extensiones precisas de su propio pensamiento. Otras veces serían intentos de caracterizar su estrategia de presentación con referencia al método interpretativo en general. Además, la perspectiva freudiana se desarrolló fundamentalmente para estructurar un campo psiquiátrico y no estético; pero como aquí estamos considerando los rasgos análogos de estos dos campos y no sus importantes diferencias, habría glosas que intentarían sugerir hasta dónde debería llegar el crítico literario con Freud y qué material extrafreudiano tendría que añadir. Este deseo de escribir un artículo sobre Freud en los márgenes de sus libros debe quedarse aquí, por razones prácticas, en un deseo frustrado. Un artículo como éste debe condensar generalizando, lo que requiere que descarte el factor más estimulante de todos: la articulación detallada en la que plasma su extraordinaria franqueza.

La franqueza de Freud no es menos notable por el hecho de que hubiera perfeccionado un método para ser franco. Podía decir cosas humildes, incluso humillantes, sobre sí mismo y sobre nosotros porque había cambiado las reglas de alguna manera, y podía hacer uso de observaciones que otros, con intereses muy diferentes, se hubieran sentido obligados a suprimir por decreto dictatorial. O podríamos decir que lo que para él podría incluirse en la categoría benigna de la observación, para otros sólo podría incluirse en su equivalente maligno, el espionaje.

Sin embargo, aunque la honestidad en Freud se facilita metodológicamente, no es de ninguna manera una honestidad fácil. Y la descripción de Freud de sus propios sueños muestra cuan intensamente sentía a veces la «desgracia» de su profesión. Sin duda hay muchos pensadores cuyo extraño mecanismo podría ser *ecclesia super cloacam.* ¡Qué lugar más apropiado que una alcantarilla para erigir la iglesia de uno! Se podría incluso decir que las iglesias son para las alcantarillas. Pero normalmente se hace hincapié en la ecclesia y su belleza. De manera que, incluso cuando la obra del hombre fracasa a la hora de completarse como un arte social con la aprobación de su grupo, éste tiene la convicción de su belleza intrínseca, que le da coraje y solaz.

Pero pensar en Freud durante los años de formación de su doctrina enfrentándose a algo parecido a la repugnancia por parte de sus colegas, e incluso, como muestran sus sueños, ante sus propios ojos, es pensar en un heroísmo como el que Unamuno encontraba en Don Quijote; y si Don Quijote se arriesgaba a ser juzgado socialmente como ridículo, por lo menos contaba con el pensamiento consolador de que sus imaginaciones eran hermosas, acentuando el aspecto ecclesia, mientras las teorías de Freud lo limitaban a un acto más drástico de ostracismo: el trazado de las relaciones entre ecclesia y cloaca, que lo forzaron a analizar la cloaca misma. Por eso su obra consideraba el confesionario como catártico, como purgativo; este arúspice requería una inspección de las entrañas; era, sin rodeos, una escultura interpretativa del excremento, con la belleza sustituida por una ciencia de lo grotesco.

Enfrentándose a esto, Freud no obstante avanzó en la construcción de una estructura que, si bien carecía de belleza, tenía un ingenio y una imaginación sorprendentes. Está llena de paradojas, de saltos, de perspectivas; mucho más que la obra de más de un poeta moderno que busca precisamente eso, y sin intentar que la precisión motive su obra. Estas cualidades por sí solas harían muy improbable el hecho de que los lectores inclinados literariamente no se sintieran atraídos por él, incluso aunque les repeliera al mismo tiempo. Y tampoco se puede echar de menos en él la tolerancia que echamos de menos en tantos escritores modernos que, interesados igualmente por la cloaca, terminan efectivamente no interesándose por nada más, y convierten su obra en pura acusación, pura blasfemia, puro derribo, puro escupitajo, puro asesinato. Es verdad que este hombre, que nos enseñó tanto sobre el rechazo al padre, y que se convirtió irónicamente él mismo con tanta frecuencia en el padre rechazado en las obras de sus discípulos cismáticos, se rebajó finalmente a la contienda, a pesar suyo, al contar la historia del movimiento psicoanalítico. Pero a lo largo de la mayor parte de su obra es el tema de la salvación humana el que le interesa, no el tema de la venganza. En pocas ocasiones, digamos, se le sorprende vengativo. Pero la misma esencia de sus estudios, incluso en sus momentos más terribles (de hecho especialmente en esos momentos), es su tolerancia, su preocupación por la salvación. Tomando prestado un excelente y significativo juego de palabras de Trigant Burrow, se aproxima a esta salvación, no según la hospitalidad religiosa, sino más bien según la hospitalización laica. Pero éste es el espíritu de Freud; es en lo que se emplea el coraje de Freud.

Quizá, por tanto, lo mejor que puede hacer un escritor, especialmente a la vista del hecho de que Freud pertenece ahora a la clase de los grandes honores –los exiliados de la Alemania nazi (¡qué cuidadosos son esos tipos!, ¡cómo, con una eficacia del cien por cien, parecen haber erradicado a sus mejores ciudadanos!)–, quizá lo mejor que se puede hacer sea simplemente acometer un artículo del tipo «homenaje a Freud» y dejarlo en eso.

Sin embargo, mi tarea aquí no puede resumirse a eso. Se me ha encargado que considere el alcance de las teorías de Freud en la crítica literaria. Y estas teo-

rías no fueron especialmente diseñadas en absoluto para la crítica literaria, pero tienen, sin embargo, una perspectiva que, desarrollada para el trazado de un campo no estético, puede (por su amplitud) migrar al campo estético. El margen de superposición es éste: los actos del neurótico son actos simbólicos. Por tanto, en tanto en cuanto el acto neurótico y el acto poético comparten esta propiedad, deben también compartir un trazado terminológico. Pero en tanto en cuanto se diferencian, la terminología debe igualmente diferenciarse. Y esta diferencia es un hecho que la crítica literaria debe considerar explícitamente.

En cuanto a las glosas de la estrategia interpretativa en general, serían de este tipo: en primer lugar, contendrían una distinción entre lo que yo llamaría la forma de interpretación esencialista y la que hace hincapié en la proporción de los ingredientes. La tendencia de Freud es hacia la primera de ellas. Esto es, si se encuentra un complejo de, digamos, siete ingredientes en la motivación de un hombre, la tendencia freudiana será a considerar uno de ellos como la esencia de la motivación, y a los otros seis como variantes sublimadas. Podríamos imaginar, por ejemplo, manifestaciones de impotencia sexual que acompañan a un conflicto en las relaciones con la familia y en la oficina. La estrategia proporcional implicaría el estudio de los tres problemas en grupo. La motivación sería sinónimo de las interrelaciones entre ellos. Pero la estrategia esencializadora, en el caso de Freud, colocaría el énfasis en la manifestación sexual como ancestro causal de las otras dos.

Esta estrategia esencializadora está ligada a un ideal típico de la ciencia: «explicar lo complejo según lo simple». Este ideal casi nos compromete a seleccionar algún motivo del grupo e interpretar el resto según él. El defensor inocente del determinismo económico, por ejemplo, seleccionaría las peleas en la oficina como el motivo esencial, y trataría las peleas familiares y la impotencia sexual como meros resultados de éstas. Ahora bien, no veo cómo se puede explicar plausiblemente lo complejo según lo simple sin que el éxito en el intento se vuelva contra uno. Cuando se haya acabado, lo único que tiene que decir un oponente es: «Pero usted ha explicado lo complejo según lo simple; y simple es precisamente lo que no es complejo».

Quizá los filósofos de la fe, al oponerse a los filósofos de la razón, no han tenido que enfrentarse a una paradoja en este punto. No porque eviten las paradojas, porque creo que siempre tienen que engañar al intentar explicar cómo puede existir el mal en un mundo creado por un Creador todopoderoso y absolutamente bueno. Pero al menos no han tenido que enfrentarse a la dificultad complejidad/simplicidad, ya que sus reducciones teológicas se referían a una base en Dios, que era al mismo tiempo lo esencialmente complejo y lo esencialmente simple. Las estrategias naturalistas carecen de esta conveniente «salida»; de ahí que sus explicaciones sean simplificaciones, y que cada simplificación sea una simplificación extrema[1].

Es posible que el crítico literario, tomando la comunicación como categoría básica, pueda evitar esta paradoja concreta (siendo por tanto la comunica-

ción una especie de "término Dios" atenuado). Todo se puede reducir a comunicación; y aun así la comunicación es extremadamente compleja. Pero en cualquier caso, la comunicación no es de ninguna manera la categoría básica de Freud. El deseo sexual, o líbido, es la categoría básica; y las formas complejas de comunicación que vemos en una filosofía muy alambicada serían meras sublimaciones de ésta.

Un escritor carente de la experiencia clínica de Freud sería estúpido si cuestionara la validez de esta categoría como forma de analizar los motivos del tipo de neuróticos con los que se encontraba Freud. Hay un elemento pronunciadamente individualista en cualquier técnica de salvación (ya que mi dolor de muelas es, ¡ay!, mi propiedad privada), e incluso los que se ven acosados por pecados o microbios pandémicos entrarán en el cielo o serán dados de alta del hospital uno a uno; y el proceso de diagnosis especialmente elaborado que contiene el análisis freudiano lo hace más asequible, incluso hoy día, a los que sufren los males de la preocupación y el ocio que a los que sufren los males de la ocupación y el desempleo (ya que la gente tiende generalmente a estar sólo lo mentalmente enferma que se puede permitir). Esta situación hace que sea mucho más probable que tras las dificultades del típico paciente psicoanalítico hubiera motivaciones sexuales esencialmente privadas. (¿No decía Henry James que el sexo es algo sobre lo que pensamos mucho cuando no estamos pensando en otra cosa?)[2]. Es más, creo que un estudio de la imaginería artística al margen de los estrictos límites del énfasis psicoanalítico, corroboraría las brillantes especulaciones de Freud en cuanto a los juegos de palabras sexuales, las expresiones con doble sentido que acechan tras las fachadas más insólitas. Si, por ejemplo, un hombre adquiere el método de pensar en cualquier otra cosa durante las privaciones y rigores sexuales de la adolescencia, esta cura podría muy bien asumir las cualidades de una enfermedad; y en tanto en cuanto continúa con ese mismo método en sus años adultos, aunque su vida haya sido desde entonces sexualmente menos dura, comportamientos tales como la homosexualidad incipiente o la masturbación pueden muy bien entretejerse informativamente en los hilos de su pensamiento, y ser detectables en un examen de la imaginería subyacente o de los modelos de su pensamiento.

Sin duda, hay sólo unos cuantos lenguajes corporales fundamentales; y ¿por qué no puede ser probable que una actitud, al margen de lo complejo de su expresión ideal, pudiera completarse sólo a través de una canalización en sus gestos correspondientes? Esto es, los detalles de la experiencia latente tras el abatimiento de A pueden ser completamente diferentes de los detalles de la experiencia latente tras el abatimiento de B, y sin embargo, A y B pueden adoptar la misma postura corporal al expresar su abatimiento. Y en una época como la nuestra, que está llegando al final de un énfasis individualista de larga duración, en la que frecuentemente encontramos expresiones de actitudes de completa independencia, de autoconfianza total y absoluta, esta expresión no

alcanzaría su realización coreográfica nada más que en un acto de «narcisismo práctico» (esto es, la única persona totalmente independiente sería la que practicara la masturbación como un fin en sí misma).

Pero puede observarse que hemos tendido aquí a considerar las relaciones mente-cuerpo desde un punto de vista interactivo en vez de desde uno materialista (que consideraría el cuerpo como la esencia del acto y la mentalización como su sublimación).

El mismo Freud, lo cual es bastante interesante, estaba originalmente más cerca de esta visión (necesariamente, como espero demostrar más adelante, por motivos específicamente literarios) de lo que lo estuvo más tarde. Freud se resistió explícitamente al estudio de la motivación a través de los símbolos. Distinguía su propia forma de análisis de la simbólica, haciendo hincapié en la libre asociación. Esto es, empezaría el análisis de una neurosis sin ninguna noción preconcebida como el significado absoluto de cualquier imagen que el paciente pudiera revelar al contar un sueño. Su procedimiento incluía el desmembramiento del sueño en una serie de fragmentos, induciendo entonces el analista al paciente a que improvisase a su vez asociaciones para cada uno de estos fragmentos. Y después, trazando temas recurrentes, llegaría al punto crucial del conflicto del paciente.

Otros (especialmente Stekel), sin embargo, propusieron aquí un gran atajo. Ofrecieron un contenido absoluto para diferentes tipos de imaginería. Por ejemplo, en el diccionario de símbolos de Stekel, que tiene la absolutidad de un libro sobre sueños pasado de moda, el camino de la derecha equivale a la senda de la rectitud y el camino de la izquierda equivale a la senda del crimen en los sueños de cualquier persona (probablemente tanto en los de Lenin como en los del Papa). Hermanas son pechos y hermanos son culos. «El equipaje de un viajero es la carga de un pecado por el que uno está oprimido», etc. Freud critica esto basándose en sus propias experiencias clínicas; y aunque tenía reservas con respecto a las ecuaciones concretas y consideraba acertadamente este método como antitético a su propia contribución, decidió que un alto porcentaje de las corazonadas puramente intuitivas de Stekel se corroboraban. Y tras advertir que un don como el de Stekel es con frecuencia evidencia de paranoia, decide que las personas normales también pueden ser susceptibles de tenerlo ocasionalmente.

El atractivo de su eficacia es comprensible. Y desde luego, volviendo al tema del equipaje, por ejemplo, ¿no nos lleva inmediatamente a una observación de André Gide, especialista en retratar criminales escrupulosos, que ha desarrollado un truco estilístico para conseguir seducir con la voz del evangelismo, y que aconseja que uno debe aprender a «viajar ligero de equipaje»?

Pero el problema de los atajos es que nos niegan la oportunidad de tomar caminos más largos. Con ellos, la estrategia esencializadora da un paso adelante trascendental. No hay sino que esencializar a su vez los atajos (un atajo tras otro), para obtener el énfasis sexual de Freud, la compensación del ego

que todo lo abarca de Adler, el énfasis fundamental de Rank en el trauma del nacimiento, etc.

El mismo Freud fluctúa en su búsqueda de la esencia. En algunos momentos lo encontramos proclamando la importancia absoluta de lo sexual, en otros negando indignado que su psicología sea en absoluto pansexual, y aún en otros momentos tenemos algo a medio camino entre las dos cosas en lo que se refiere al concepto de la líbido, que abarca un espectro desde el falo hasta la filantropía.

Lo importante para nuestros propósitos es sugerir que el examen de la organización interna de una obra poética nos acercaría más a una variante del método de libre asociación típicamente freudiano que al método puramente simbólico hacia el que se desplaza posteriormente[3].

El crítico debería adoptar una variante del método de libre asociación. Obviamente no se puede convocar a un autor, especialmente si está muerto, forzarlo a decir lo que piensa cuando el crítico aísla un detalle u otro para improvisar. Pero lo que se puede hacer es observar el contexto de imaginería e ideas en el que tiene lugar una imagen. También se pueden observar, con un análisis de este tipo, las formas de evaluación que rodean a la imagen de un cruce; por ejemplo, ¿es una huida o un retorno?, ¿hacia un mal o hacia un bien?, etc. Hasta que finalmente, al observar las formas en que se comporta este cruce, las imágenes subsidiarias que lo acompañan, el tipo de acontecimiento en que se origina, los efectos de las alteraciones rítmicas y tonales que lo caracterizan, etc., se capta su significado como motivación. Y aquí no se aporta ningún motivo fundamental. El motivo de la obra se hace equivaler a la estructura de las interrelaciones dentro de la obra misma.

«Pero hay algo más que esto en una obra de arte». Oigo que surge esta objeción. Y estoy de acuerdo con ella. Y me pregunto si se podría considerar el asunto apropiadamente de la siguiente manera:

Convengamos en usar la palabra «poema» para abarcar cualquier producto artístico completamente acabado, y dividamos este artefacto (la invención, creación, formación, construcción poética) de acuerdo con tres formas de análisis: como sueño, como oración y como gráfico.

El psicoanálisis de Freud y de las escuelas que proceden de Freud ha expuesto una serie de observaciones sorprendentemente productivas que nos dan una idea del poema como un sueño. Esto nos presenta una visión, a veces casi aterradora, de la forma en que podemos, mientras hacemos abiertamente una cosa, estar haciendo otra de manera encubierta. Sin embargo, no hay nada místico, ni siquiera inusual en esto. Yo puedo, por ejemplo, colocar conscientemente el codo encima de la mesa. Y al mismo tiempo soy claramente inconsciente de la distancia exacta entre mi codo y mi nariz. O si esta analogía parece poco seria, probemos con esta otra: puedo ser inconsciente de la forma en que un amigo pintor, al observar mis posturas, encuentra una posición del brazo característica en mí.

O intentemos, de manera similar, eliminar el terror de la regresión infantil. En tanto en cuanto hablo el mismo lenguaje que aprendí de niño, cada vez que hablo hay en mi discurso un ingrediente de regresión al nivel infantil. Podríamos decir que la regresión realiza una función de progresión. Cuando la progresión se ha desarrollado por evolución o continuidad en el crecimiento (como cuando uno ha aprendido a hablar y pensar en inglés desde niño, y todavía habla y piensa en inglés) y no por revolución o discontinuidad en el crecimiento (como cuando uno ha aprendido alemán en su infancia, se ha trasladado a otro sitio a una edad temprana, y desde entonces se siente tan cómodo en inglés que ni siquiera podría entender una conversación madura en la lengua de su infancia), lo antiguo sería idéntico a lo actual. Se podría decir igualmente que el discurso es regresión como que no lo es. Pero si el que ha olvidado la lengua de su infancia empieza a no hablar sino en esta primera lengua (bajo una estado de ansiedad repentino, o como resultado de alguna presión constante), obtendremos el tipo de regresión que se denomina formalmente con este nombre en la nomenclatura psicoanalítica.

El crecimiento ideal, supongo –el crecimiento sin elementos de alienación, discontinuidad, destierro– es aquél en el que la regresión es natural. Podríamos resumirlo como «el adulto es un niño maduro». El crecimiento ha sido aquí simplemente una adición sucesiva de células: el crecimiento del nautilo. Pero también está el crecimiento del adulto que, «al hacerse un hombre, abandona las cosas infantiles». Éste es el crecimiento del cangrejo, que crece abandonando un lugar y adquiriendo otro. Esto produce momentos de crisis. Apunta a las filosofías de la emancipación y la ilustración, en las que uno recibe una sacudida y «se despierta del sueño del dogma» (y ¡ay! al abandonar su profundo «sopor asiático», se arriesga a obtener a cambio algo más que el mero despertar, más que la eterna vigilancia que es el precio de la libertad; puede obtener el despertar absoluto, es decir, el insomnio).

En resumen, hay puntos críticos (o en el vocabulario de Hegel y Marx, cambios de cantidad que producen cambios de calidad) en los que el proceso de crecimiento o cambio convierte el círculo de protección anterior en un círculo de confinamiento. La primera revolución de ese tipo puede muy bien ser, para el individuo humano, una revolución puramente biológica: el cambio del nacimiento, cuando el feto, habiendo disfrutado hasta ese momento de una existencia larvaria en el útero, alimentándose del maná de la placenta, sobrepasa tanto ese círculo de protección que la protección benigna se convierte en un maligno círculo de confinamiento, desde el que entonces debe explotar a un mundo diferente: un mundo de locomoción, agresión, competencia, caza. La madre, es verdad, puede haber estado ya viviendo en ese mundo; pero el feto estaba en un mundo dentro de ese mundo –en un monasterio–, un mundo como el que habitan los «acumuladores de cupones», que obtienen sus dividendos como resultado de un violento combate económico, pero que pueden, siempre que los pagos sean regulares, dedicarse con

devoción a pensamientos y enfermedades muy «por encima» de esas burdas operaciones materiales.

En la vida privada del individuo puede haber muchas sacudidas posteriores de una naturaleza menos puramente biológica, como la muerte de alguna persona que se haya hecho crucial para la economía mental del individuo. Pero sean cuales sean estas variantes específicas, hay de nuevo una variante universal en la adolescencia, cuando los cambios en la estructura glandular del cuerpo hacen de este cuerpo un entorno correlativamente alterado para la mente, que requiere un cambio correlativo de nuestra perspectiva, de la estructura de nuestras interpretaciones, significados, valores, propósitos e inhibiciones, si lo tomamos en cuenta en su justa medida.

En el período informativo de la infancia nuestras experiencias están poderosamente personalizadas. Nuestras actitudes toman forma con respecto a diferentes personas que asumen roles, siendo incluso los animales y los objetos recipientes de carácter. Sin embargo, progresivamente, empezamos a vislumbrar un mundo de relaciones abstractas, de funciones entendidas en los libros únicamente a través de la mediación de símbolos. Incluso cosas tan reales como el Tibet, los esquimales y Napoleón, no son para nosotros, que no hemos estado en el Tibet, ni hemos vivido entre los esquimales, ni hemos luchado con Napoleón, sino una estructura de signos. En cierto sentido, podría decirse que aprendemos estos signos directamente. Debemos empezar de la nada. No hay tradición en ellos; son puro presente. Porque aunque se han transmitido por tradición, sólo podemos entender un significado en ellos en tanto en cuanto podemos proyectarlos o extenderlos a nuestra propia experiencia. Podemos, al habernos quemado un poco, entender los signos de quemarse mucho; es en este sentido en el que el entrenamiento en la interpretación puede llamarse tradicional. Pero no podemos entender los signos de quemarse mucho hasta que no nos hemos quemado un poco, aquí y ahora, en nuestra propia experiencia directa.

¿De dónde se pueden extraer, posiblemente, estas extensiones? Sólo de los años informativos de la infancia. El psicoanálisis habla de olvido intencionado. Y, sin embargo, el olvido intencionado es la única forma de recordar. Uno aprende el significado de «mesa», «libro», «padre», «madre», «eso no se hace», olvidando los contextos en los que se usan estas palabras. El linaje darwiniano (que localiza al individuo en su línea feudal de descendencia desde el mono) equivale en Freud a un linaje todavía más sorprendentemente causal, que podemos resumir como «el niño es el padre del hombre»[4].

Según vamos creciendo los nuevos significados se injertarán en significados antiguos (siendo así expresiones con doble sentido), o bien constituirán nuevos comienzos (provocando por tanto problemas de disociación).

Es en el estudio del poema como sueño donde se nos revelan las formas en las que la organización poética se configura en estas circunstancias. Revísense los términos de Freud, si se quiere. Pero nada se consigue intentando simple-

mente refutarlos o enredarlos. Se puede objetar a este procedimiento, por ejemplo, lo siguiente: Freud caracteriza al sueño como la satisfacción de un deseo; un oponente le muestra un sueño de frustración, y él responde: «El soñador desea frustrarse». Se puede objetar esto, apuntando que Freud ha desarrollado aquí un discurso del tipo «cara, yo gano, cruz, tú pierdes». Pero yo mantengo que, al hacerlo, no se contribuye a nada. Porque hay gente cuyos valores están torcidos, para los que la frustración en sí es una especie de ambición grotesca. Si de acuerdo con esto se propusiera trazar este campo ofreciendo mejores ideas, hágase sin dudarlo. Pero las ideas mejores son la única forma de refutación que en este caso merece el esfuerzo. De forma similar, uno puede estar descontento con el concepto de ambivalencia, que abre generosamente la veda para cualquier tipo de explicación (aunque el ejemplo concreto puede aportar un argumento mejor para la explicación del que se evidencia en este mismo término clave). Pero una vez más, nada sino una explicación alternativa merece aquí el esfuerzo de un análisis. La terminología de Freud es un diccionario, un lexicón para trazar un campo enormemente complejo y hasta ahora en gran parte inexplorado. No se puede refutar un diccionario. La única respuesta interesante a un diccionario es otro diccionario.

Una respuesta interesante al tratamiento de Freud del complejo de Edipo, por ejemplo, fue el estudio de Malinowski de sus variantes en una sociedad matriarcal[5]. Aquí vemos a la vez una corroboración y una refutación de la doctrina freudiana. Se corrobora porque se revelan los mismos modelos generales de enemistad; se refuta porque se demuestra que estos modelos no son innatos, sino que se configuran en relación a las diferencias en la misma estructura de la familia, con sus correspondientes diferencias en los roles.

El énfasis excesivo de Freud en el modelo patriarcal (la asunción de su absolutidad es responsable de la tendencia freudiana a subestimar en gran medida los factores económicos que influyen en las relaciones de las personas o roles) es un factor perjudicial que debe ignorarse en Freud, incluso al tratar el poema como sueño. Aunque la religión totémica, por ejemplo, floreció con modelos matriarcales, Freud también la trata en términos patriarcales. Y afirmo que este énfasis nos ocultará en gran medida lo que sucede en el arte (aún limitándonos al nivel onírico; el nivel en el que las coordenadas freudianas se aproximan al trazado de la lógica de la estructura poética).

En la literatura de las épocas de transición, por ejemplo, encontramos una especial profusión de rituales de renacimiento, en los que el poeta realiza los pasos simbólicos que lo dotarán de una nueva identidad. Ahora, imaginémoslo intentando hacer un trabajo muy cuidadoso con esa reidentificación. Para renacer totalmente tendría que cambiar hasta su propio linaje. Tendría que revisar, no sólo su presente, sino también su pasado. (Los ancestros y la causa están siempre entremezclándose –la cosa es su proveniencia– la causa es *Ur-sache*, etc.) Y ¿podría un pasado personalizado limitarse con propiedad a una descendencia a través del padre, cuando es la *mater* la que es *semper certa*?

Aquí el totemismo, si no lo interpretamos con la visión patriarcal de Freud, puede posiblemente aportar la pista que necesitamos. El totemismo, como el mismo Freud nos recuerda, era un mecanismo mágico por el que los miembros de un grupo se identificaban entre sí al compartir la misma sustancia (un proceso que con frecuencia se completaba con la ingestión ritual de esa sustancia, que podría por esa misma razón estar prohibida para ocasiones menos festivas). Y es con la madre con la que se relacionan las experiencias informativas básicas de ingestión.

Así que, teniendo esto en cuenta, incluso en sociedades profundamente patriarcales (y mucho más en una sociedad como la nuestra, en la que las teorías sobre igualdad sexual, con su correspondiente confusión de la diferenciación sexual según modelos ocupacionales, han roto radicalmente la simetría del patriarcado puro), ¿no habría una tendencia a que los rituales de renacimiento se completaran con simbolizaciones de matricidio y sin ninguna derivación de ingredientes competitivos y monopolistas?[6]

Haciendo explícitamente un poco de fantasía política, ¿no es la doctrina del arianismo de Hitler algo análogo a la adopción de un nuevo linaje totémico? ¿No ha propuesto para sí mismo una nueva identidad y, de acuerdo con una variante bastarda de la estrategia de la ciencia materialista, la ha redondeado totalmente reclamando una descendencia sanguínea diferente? Lo que hace el Papa, de forma benigna, al reivindicar a los profetas hebreos como ancestros espirituales del Catolicismo, lo hace Hitler malignamente al reivindicar para sí mismo un linaje totalmente distinto.

Freud, trabajando desde la perspectiva patriarcal, ha explicado cómo ese pensamiento termina ligado a la persecución. El paranoico, dice, asigna a su perseguidor imaginario el rol del padre rechazado. Este perseguidor es omnipotente, como el padre le parece al niño. Es el responsable de todas las maquinaciones imaginarias (como los judíos en el esquema de Hitler, que desempeñan la función demoniaca universal y son el cerebro detrás de toda «conspiración»). Partiendo de esta idea brillante, no es difícil entender por qué, una vez que las fantasías de Hitler se implementan con los vastos recursos de una nación, el «perseguidor» se convierte en perseguido.

Lo que estoy intentando enunciar es que esta asignación de un nuevo linaje a uno mismo (lo cual sería necesario al asignarse una nueva identidad) no podría completarse si se limitara a un parricidio simbólico. Tiene que haber también ingredientes entremezclados de matricidio simbólico (los fenómenos de totemismo dan motivos para creer que el asesinato ritual de la relación materna puede tocar un nivel más profundo incluso que el asesinato ritual de la relación paterna). El linaje mismo se configura en la metáfora del árbol genealógico, que está indudablemente patriarcalizado en la heráldica occidental, aunque obtengamos una característica distinta en el árbol de la vida. MacLeish, en su etapa de negativismo estético, compara la sonoridad de la buena poesía con el sonido del hacha en el árbol, y me permito mencionar

un relato de mi primera época, *In Quest of Olympus* [*Buscando el Olimpo*], una fantasía de renacimiento que comienza con la tala de un árbol, seguida por el cambio rápido de niño a adulto, o dentro de las convenciones de la ficción, el cambio del menudo «Treep» al gigantesco «Arjk»; y aunque durante mucho tiempo, bajo la influencia del énfasis patriarcal freudiano, tendí a considerar a esos árboles como padres, más tarde me sentí impulsado a convertirlos ambiguamente en progenitores. La estructura simbólica del cuadro de Peter Blume «La ciudad eterna» casi me fuerza a asignar el árbol, en ese caso, a una categoría puramente maternal, ya que el padre rechazado está representado en la repelente figura fálica de Mussolini, dejando sólo el rol femenino para el árbol exuberante que, según mi interpretación de la pintura, completa el linaje (con el Cristo deshonrado y la mendiga como recipientes del viejo linaje, y el Mussolini lascivo y el árbol impersonal como recipientes del linaje nuevo, que interpretaría en un plano apolítico como dando la bienvenida a la sexualidad pero como problema, mientras el hogar se relega al mundo de lo impersonal, lo abstracto, lo observado).

Desde otro punto de vista podemos considerar el sacrificio de los dioses, o de los reyes, como una forma estilística de dignificar las preocupaciones humanas (una especie de neoeuhemerismo). En su estimulante estudio del drama ritual, *The Hero* [*El héroe*], Lord Raglan insiste demasiado, me parece, en la noción de que estos dramas atraen simplemente como espectáculo. ¿No sería más probable que el destino del rey sacrificial fuera también el destino del público en forma estilizada, dignificada, «a gran escala»? Así, su interés por el drama no sería simplemente el de la contemplación de un desfile, o el de una creencia utilitaria en que el ritual asegurará la lluvia, las cosechas, la fertilidad, un buen año, etc.; sino que además, las etapas del viaje del héroe trazarían las etapas de su viaje (igual que una obra isabelina sobre la realeza no era simplemente una oportunidad para que el gallinero captara un atisbo de la vida aristocrática, un periódico en directo sobre los hechos de sociedad, sino una dignificación o conmemoración de sus propias preocupaciones traducidas al idioma entonces aceptado como el lenguaje apropiado para el ensalzamiento)[7].

Pero aunque pudiéramos querer introducir aquí revisiones menores a la perspectiva de Freud, propongo que consideremos los términos clave de Freud «condensación» y «desplazamiento» como categorías globales para el análisis del poema como sueño. Los términos son realmente dos aproximaciones diferentes al mismo fenómeno. La condensación, podríamos decir, trata de los sentidos en los que una casa en un sueño puede ser algo más que una casa, o +casa. Y el desplazamiento trata de la forma en que una casa puede ser otra cosa, o –casa.

Se puede entender una resistencia a ambos enfoques. No dejan ninguna oportunidad para que una casa sea pura y simplemente una casa; y sea como sea que lo consideremos en cuanto a los sueños, es un asunto muy inquietante

cuando lo transferimos al terreno del arte. Debemos reconocer, sin embargo, que la casa en un poema es, cuando se la juzga pura y simplemente como una casa, una estructura muy frágil para protegerse del viento y la lluvia. Así que parece que hay alguna justicia en la conservación de los términos freudianos para intentar dilucidar qué es lo que ocurre en la poesía. Según Freud los va perfilando, la justificación cobra más fuerza. La forma en que se violan las reglas gramaticales, por ejemplo; la forma en que los sueños representan las conjunciones, cómo resuelven discusiones con ofertas en masa de afirmaciones que se contradicen entre sí; la importancia, tanto de las concomitancias como de las discontinuidades, para fines interpretativos (los fenómenos, tanto de asociación como de disociación, según se prefiera, revelados con la mayor claridad en los *lapsus línguae*); la conversión de una expresión en su acción correspondiente (como alguien que, en la época en que «por encima de la valla son malas» era una expresión en boga, aplicara este comentario a alguna acción al seguir al sueño de esa acción un incidente soñado de una pelota que pasa sobre una valla); y sobre todo, la noción de que el subjuntivo, en los sueños, como con frecuencia ocurre en la poesía y el ensayo, se expresa en indicativo (una observación freudiana fecunda para la crítica neopositivista del lenguaje); la flexibilidad e ingenuidad de las investigaciones de Freud proporcionan aquí una lectura fascinante, y aportan continuamente ideas que pueden transportarse, *mutatis mutandis*, al funcionamiento de la poesía. Quizá pudiéramos resumir el asunto así: en tanto en cuanto el arte contiene un ingrediente surrealista (y todo arte contiene algo de este ingrediente), se requieren coordenadas psiconalíticas para explicar la lógica de su estructura.

Quizá podríamos facilitar la comprensión de las nociones de condensación y desplazamiento (con la tendencia de un acontecimiento a convertirse en el representante sinecdóquico de algún otro acontecimiento del mismo grupo), imaginándonos un caso hipotético de paternidad literaria. Digamos que un novelista está intentando elaborar para nosotros una sensación de secretismo. Está describiendo una conspiración, pero él nunca ha sido ni de lejos un conspirador de este tipo. ¿No podría este novelista usar cualquier tipo de conspiración que haya conocido en su propia experiencia (como por ejemplo, usar con este fin recuerdos de su participación en alguna *asociación* infantil)? Si esto fuera así, un análisis objetivo de la imaginería con la que rodearía los acontecimientos conspiratorios de su novela, revelaría este ingrediente contribuyente. No necesitaríamos entresacar nuestra interpretación de ello. Estaría ahí objetivamente, estructuralmente, y podría descubrirse con un análisis detallado. Por ejemplo, el novelista podría afirmar explícitamente que, al unirse a la conspiración, el héroe recordó algún incidente de su infancia. O podría comparar explícitamente a los conspiradores adultos con niños en momentos estratégicos, etc. Una afirmación sobre los ingredientes de la motivación de la obra sería así idéntica a una afirmación sobre la estructura de la obra: una afirmación sobre qué va con qué en la obra misma. Así, en «El arpa

eólica» de Coleridge no hay que interpretar la comunión del poeta con el universo como una afrenta a su esposa; el mismo poeta se disculpa explícitamente con ella al respecto. Además, es un hecho objetivamente comprobable que la imaginería del mediodía acompaña a esta disculpa. Si después consideramos otros poemas de Coleridge, observando el papel que desempeña el Sol al mediodía en los castigos del Viejo Marinero agobiado por la culpa, junto con el hecho de que la situación de la confesión del narrador implica la detención de un invitado de la boda en el banquete nupcial, más el hecho de que una preferencia por la iglesia frente al matrimonio se expresa explícitamente al final del poema, empezamos a ver surgir un grupo motivacional. Es obvio que tales interrelaciones estructurales pueden no ser totalmente conscientes, ya que son generalizaciones sobre actos que sólo se pueden analizar inductiva y estadísticamente una vez que los actos se han acumulado. (Esto se aplica tanto a los actos de un solo poema como a los actos de varios poemas. Podemos encontrar un tema que surge en una obra y alcanza su realización en esa misma obra; la ambigüedad de sus implicaciones cuando surge por primera vez, encuentra su explicación en la misma totalidad. O puede que todo su carácter no se desarrolle hasta una obra posterior. En su forma emergente ambigua es un representante sinecdóquico de la forma que posteriormente asume cuando alcanza su realización, sea en la misma obra, sea en otra.)

Sin embargo, aunque el proceso sinecdóquico (por el que algo sirve a otros miembros de su mismo grupo o como prefiguración de sí mismo en un desarrollo posterior) puede no ser totalmente consciente, el sueño no es todo sueño. Podríamos decir, de hecho, que el análisis freudiano del arte se vio perjudicado por la estética de la época: una estética compartida incluso por los que se hubieran considerado a sí mismos en total oposición a Freud y que se preocupaban, en contraste con su exploración de lo feo, sólo por la belleza. Era ésta la estética que hacía hincapié absolutamente en la función de la expresión propia. El artista tenía un número –una especie de carácter o identidad única– y su arte era la externalización de su esencia. La tendencia general schopenhaueriana contribuyó a esto. *Philosophy of the Unconscious* [*Filosofía del inconsciente*] de Von Hartmann ha reforzado el mismo modelo. Esta interpretación de procesos voluntaristas, en conexión con las teorías contemporáneas de la emancipación, resultaba en un cuadro de un impulso oscuro, inconsciente, que impelía al artista a «soltar». La función necesaria del confesionario laico freudiano como paso preparatorio para la redención, confería una fuerza adicional a este mismo cuadro. Añádase la estrategia de «lo complejo según lo simple» (con sus variantes: lo más alto según lo más bajo, lo normal como mera atenuación de lo anormal, lo civilizado como lo primitivo sublimado); añádase la guerra generacional (que se consideraba como una especie de absoluto en vez de como un producto de otros factores, igual que los que odiaban la idea de guerra de clases ponían en su lugar la guerra generacional, o la guerra de sexos); y obtendremos un cuadro que casi automática-

mente hace hincapié en el arte como enunciado, como expresión del número propio, como una revelación, como una catarsis por secreción.

Sugería otras dos categorías amplias para el análisis de la organización poética: la oración y el gráfico.

La oración entraría en el cuadro freudiano en tanto en cuanto tiene que ver con el subjuntivo. Pero la oración no se detiene aquí. La oración es además un acto de comunión. Por tanto, el concepto de oración, extendido hasta cubrir también las formas de ruego laicas, nos traslada al área correspondiente de la comunicación en general. Podríamos decir que, mientras el énfasis expresionista revela las formas en que el poeta, con una actitud, lo encarna en un gesto apropiado, la comunicación trata de la elección del gesto para la inducción de las actitudes correspondientes. La imaginería sensorial tiene esta misma función comunicativa, invitando al lector, al menos dentro de los límites de la ficción, a transformarse en la imagen de la imaginería.

Considerando el poema desde este punto de vista, nos encontramos con los elementos mágicos del arte, las formas de introducir o seducir al hipotético público X al que el poema, como medio, se dirige (aunque este hipotético público X no sea nada más concreto, en lo que respecta a las relaciones sociales, que un aspecto crítico de la propia personalidad del poeta). Incluso el sueño de Freud tenía un censor; pero el censor del poeta es aún más exigente, ya que sus correcciones y revisiones se hacen con el propósito de anticiparse a la resistencia (siendo esta resistencia la del lector de ensayo ante los argumentos y pruebas, o la del lector de novela ante el desarrollo de la narración o los personajes). Nos trasladamos aquí a la esfera de la retórica (las relaciones lector- escritor, un aspecto del arte en el que Freud, en su análisis del ingenio, incide explícitamente sólo hasta un punto), siendo la noción de destinatario más evidente en el discurso y la carta, menos en el drama, y aún menos en la lírica. Grosso modo diría que la más mínima presencia de una revisión es, per se, una indicación del sentimiento del poeta de que su obra está dirigida (aunque sólo sea, como diría Mead, la dirección de un «yo» a su «me»).

Aquí entraría la consideración de los mecanismos formales, formas de señalar y cubrir expectativas, de cumplir el contrato con el lector (como podrían decir Wordsworth y Coleridge), de facilitar por traslación o agudizar por elipsis; en resumen, todo lo que entra en la esfera de la magia, la imprecación, la exhortación, la inducción, la urdimbre y lanzamiento de hechizos; cuestiones de estilo y forma, de metro y ritmo, que contribuyen a este resultado; y por consiguiente a las convenciones y valores sociales de que se vale el poeta a la hora de construir los receptores apropiados para los roles de protagonista y antagonista, en los que se descompone analíticamente el agón global, con roles auxiliares polarizados en uno de los dos agonistas, difuminándose hasta formar una zona de superposición de los dos principios: el terreno del agón. Aquí, como la otra cara de la oración, aparecería también la invectiva, la acusación, la blasfemia. Y los gestos bien podrían localizarse final-

mente en elecciones mucho más cercanas a la pantomima corporal de lo que se revela al nivel de una evaluación solamente social (como un poeta que, buscando los gestos apropiados para transmitir la negatividad social, recurriera finalmente a la imaginería de lo repugnante, y quizá incluso, en momentos afortunados, seleccionaría su discurso enfatizando incluso las consonantes que más se acercan a la expresión de la repulsión).

En cuanto al poema como gráfico: el énfasis freudiano en el juego de palabras hace que algo pueda ser sólo en tanto en cuanto sea algo más. Pero, aparte de estas ambigüedades, existe también un valor de la afirmación exactamente tal y como es. Quizá podríamos indicar mejor a qué nos referimos al hablar del poema como gráfico si lo definiéramos como la contribución del poeta a un diccionario informal. Como en el caso de los proverbios, encuentra alguna experiencia o relación lo suficientemente típica, o recurrente, o significativa para él, como para necesitar una palabra para ella. Pero su forma de definir la palabra no es usando términos puramente conceptuales, como en un diccionario formal, sino mostrando cómo se comporta su visión, con actitudes apropiadas. Aquí ocurre una vez más como en el proverbio, que no define simplemente, sino que define vengativamente, o melancólicamente, o promisoriamente, o consoladoramente, etc. Sus definiciones no tienen por qué ser nuevas. Con frecuencia no son sino remembranzas de una experiencia reconocida hace tiempo.

Pero, esencialmente, son recreaciones de acciones, siendo todas las formas de expresión susceptibles de tratarse como extensiones efectivas de algún aspecto del drama ritual (de manera que incluso el ensayo científico tendría su parte de coreografía, su propio paso pedestre analizado como gesto o hechizo, siendo sus polisílabos estilísticamente la mimesis de un monasticismo obvio, etc.). Y esta observación, con la que nos hemos deslizado, querámoslo o no, hacia el tema anterior, el acto simbólico como oración, nos conduce a observar que los tres aspectos del poema aquí propuestos, no son elementos que puedan aislarse en el poema mismo, con un verso que revele el «sueño», otro la «oración» y el tercero el «gráfico». Simplemente sugieren tres formas apropiadas de aproximarse a la tarea del análisis[8].

Me parece, por tanto, que la categoría básica para los fines explícitos de la crítica literaria sería la de la comunicación más que la del deseo, con sus disfraces, frustraciones y realizaciones. Los mismos deseos, de hecho, se hacen desde este punto de vista analizables como propósitos que adquieren su forma en la perspectiva general del poeta (mientras esta perspectiva se configura, a su vez, a través del medio colectivo de la comunicación). La elección de la comunicación tiene también la ventaja, desde el punto de vista sociológico, de que resiste a la tendencia freudiana a exagerar el factor psicológico (ya que el medio global de la comunicación no es simplemente el de las palabras, colores, formas, etc., o el de los valores y convenciones de los que éstos están dotados, sino también el de los materiales de producción, los recursos cooperati-

vos, los derechos de propiedad, las autoridades, y sus distintos cuellos de botella, que participan en el acto total de la conversación humana).

Y por tanto, para resumir, diría que, para los propósitos explícitos de la crítica literaria, deberíamos requerir más énfasis del que da la estructura freudiana a, (1) la estrategia proporcional frente a la esencialista; (2) las simbolizaciones matriarcales frente a la inclinación patriarcal freudiana; (3) el poema como oración y gráfico frente al poema simplemente como sueño.

Pero reconozco absolutamente que, una vez que la estructura ingeniosa y compleja se ha erigido, casi cualquiera puede aparecer con propuestas de que se añada un poco más de esto, un poco menos de lo otro, una pizca de esto y lo otro, etc. Y reconozco que, sobre todo, tenemos una enorme deuda de gratitud con el hombre que, con sus ideas, su energía, y su poder de expresión increíblemente agudo, hizo posible tal enredo. Es casi fabuloso pensar que, después de tantos siglos de familia, sólo ahora este factor central de nuestra organización social ha obtenido su contrapartida en una crítica organizada de la familia y de las formas en que la experiencia informativa de los roles familiares puede transferirse, o «metaforizarse», a la experiencia de roles extrafamiliares, dando a estos últimos, en tanto en cuanto son, o se siente que son, análogos a los anteriores, una estructura de interpretaciones y actitudes tomada prestada de los anteriores. Y en tanto en cuanto los poetas, como todo el mundo, se ven frecuentemente envueltos en tales relaciones familiares informativas mucho antes de disponer de algo más que unos cuantos gestos corporales rudimentarios para uso comunicativo (siendo su primer uso, indudablemente, el puramente autoexpresivo), el niño es verdaderamente el padre del poeta adulto, como es el padre de todos nosotros (si no en esencia, al menos en lo que respecta a un importante factor que predispone a «buscar»). De aquí llegamos al «de tal palo, tal astilla». Y de aquí a la brillante documentación de Freud sobre esta ascendencia y la forma en que afecta al mantenimiento de una continuidad en la creciente personalidad.

Sólo si eliminamos totalmente la biografía como hecho relevante en la organización poética podremos eliminar la importancia de la búsqueda psicoanalítica de modelos universales de biografía (como se revela en la búsqueda de mitos básicos que reaparecen bajo nuevas formas como variaciones sobre un tema); y podremos eliminar la biografía como hecho relevante en la organización poética sólo considerando la obra de arte como si no estuviera escrita por personas ni para personas, y no contuviera inducciones ni resistencias[9]. Tal cosa puede hacerse, pero el coste es tremendo en tanto en cuanto el crítico considera que su tarea es revelar la sucesión de acontecimientos del poema.

Sin embargo, esto no es decididamente lo mismo que decir que «no podemos apreciar el poema sin conocer su relación con la vida del poeta como individuo». Es más bien equivalente a decir: «No podemos entender la estructura de un poema sin entender la función de tal estructura. Y para entender su función debemos entender su propósito». Sin duda, hay aspectos en los

que el poema, como propósito, hace cosas por el poeta que no hace por nadie más. Por ejemplo, pienso que puede demostrarse, analizando la imaginería de los «Mystery Poems» [«Poemas de misterio»] de Coleridge, que una de las batallas que se está librando allí es un intento de conseguir la propia redención a través de la lucha del poeta por redimirse indirecta o ritualmente de su droga. Es obvio que este aspecto de la estructura ecuacional es privado y tendría mucho más sentido su análisis cuando se analicen las particularidades de la estrategia de una persona. Los lectores, en general, responderán sólo al sentimiento de culpa que Coleridge ha agudizado a través de la carga concreta de su adicción, pero que cada lector puede agudizar a través de particularidades totalmente diferentes de su experiencia. Pero si no se analiza en absoluto la estructura del poema con la función de redención simbólica (como una especie de misa particular, con ingredientes importantes de misa negra), es mucho más fácil que las observaciones que se hagan sobre su estructura sean gratuitas y arbitrarias (del mismo modo que sólo el observador más capaz podría describir de forma relevante la distribución de personas y posiciones en un partido de fútbol sin tener conocimiento del propósito del juego, y sin analizar sus formaciones como tácticas de oposición para el desarrollo de este propósito, sino considerando el espectáculo simplemente como una manifestación de un deseo de instruir y entretener).

Así, en el caso de «El viejo marinero», el conocimiento de los problemas personales de Coleridge puede iluminarnos en cuanto a las cargas concretas que el muchacho del Piloto («who now doth crazy go») [(«que ahora está loco»)] asume como chivo expiatorio sólo para el poeta. Pero su aparición en el poema no puede entenderse en absoluto, excepto en consideraciones superficiales de interés o pintoresquismo, si no captamos su función como chivo expiatorio de algún tipo: un recipiente victimizado para deshacerse de los aspectos más malignos de la maldición que aflige al «greybeard loon» [«loco de barba gris»], cuya cura se ha efectuado bajo la dudosa égida de la luz de la luna. Y creo que tal aproximación funcional es la única que puede conducir a un análisis aprovechable de la estructura de un poema, incluso a un nivel puramente técnico. Recuerdo, por ejemplo, que he reflexionado durante años sobre la referencia a los «silly buckets» [«absurdos cubos»] llenos de lluvia curativa. El epíteto me parecía sorprendente, pintoresco e interesante. Sabía que estaba haciendo algo, pero no estaba seguro de qué era. Pero tan pronto como consideré al muchacho del Piloto como chivo expiatorio, vi que la palabra *silly* [*absurdo*] era una prefiguración técnica del destino que acontecería a esta figura en el poema. La estructura misma se hace más aparente: el «loon»-atic [«loco»-lunático] Marinero comienza la cura de su sed bajo la égida de una luna que produce una lluvia absurda, de ahí, por sinécdoque, a cubos absurdos, y los rasgos más malignos de esta problemática cura se transfieren al muchacho del Piloto, que ahora está loco. Ahora, si queremos confinar nuestras observaciones sólo al poema, contamos con un análisis estructural-funcio-

nal-técnico de algunas relaciones importantes dentro del poema mismo. Si se quiere rastrear el asunto aún más allá, hasta la estructura ecuacional de otra obra de Coleridge, podemos respaldar nuestra interpretación de la luna con una referencia como la de «locura maldita por la luna» que nos da mayor autoridad para discernir ingredientes lunáticos en lo lunar. Sus cartas, en las que habla de su adicción con una imaginería parecida a la de los «Mystery Poems» y contempla el ingreso en un manicomio para curarse, nos dan derecho a empezar a seguir las huellas de la droga como ingrediente del problema de la redención. Sus cartas también colocan explícitamente a la droga en el mismo grupo de la serpiente; por tanto, empezamos a discernir lo que está pasando cuando el Marinero transubstancia las serpientes de agua, transfiriéndolas de su categoría de repugnantes y malditas a la de sagradas y hermosas. Esto debería ser suficiente por el momento. Como el poema está construido alrededor de una oposición entre castigos bajo la égida del sol y cura bajo la égida de la luna, se podría proceder a desvelar en otras obras las dos series de ecuaciones agrupadas alrededor de estos dos principios. Sin duda incluso en «El viejo marinero» mismo tenemos una indicación trascendental, cuando se dice explícitamente que el sol es «like God's own head» [«como la misma cabeza de Dios»]. Pero, por el momento, lo único que sostendría es que, si sólo tuviéramos este único poema de Coleridge, y no supiéramos nada más sobre él, no podríamos alcanzar una idea de su estructura hasta que no empezáramos a ser conscientes de su función como proceso simbólico de redención.

Puedo imaginar una época en la que el cuadro psicológico será tan bien conocido y tomado en cuenta –cuando hayamos avanzado mucho más allá de las primeras preocupaciones de Freud– que una referencia a la perversidad polimorfa de lo infantil, por ejemplo, parecerá demasiado general, una mera primera aproximación. Cualquier persona constituye un ejemplo de perversidad polimorfa, de forma atenuada, en un momento de duda; atrapado en la masa informe de un conflicto sin resolver, e incluso sin definir, sufre una regresión en ese sentido, en una experimentación amorfa que «no intenta nada e intenta algo, de alguna manera». Y en tanto en cuanto su rompecabezas se divida en pasos, y se establezcan los ritmos constantes de una salida progresiva, existirá siempre la posibilidad de que esta solución mantenga una continuidad con el pasado de la personalidad del poeta, a través del uso encubierto de analogías con su pasado. Por tanto, el poeta o especulador, con independencia de lo nuevos que sean los caracteres con los que está tratando, les conferirá de alguna manera los roles de caracteres pasados; por lo cual no veo nada inusual en la idea de que una filosofía madura y muy compleja pueda organizarse como para sustituir, digamos, a una especie de amamantamiento adulto; o para los que están más preocupados por la alienación, a una especie de destete adulto. Tales categorías de ninguna manera abarcan la totalidad de una estructura comunicativa; pero son parte de ella, y la imaginería y trasla-

ciones del poema en sí no podrán revelar toda su lógica hasta que estos factores se tomen en cuenta.

Sin embargo, he hablado de pasos. Y quizá podría concluir con algunas palabras sobre la relación que la técnica freudiana tiene con la cuestión de los pasos. El procedimiento freudiano está fundamentalmente diseñado para despedazar un ritmo que se ha hecho obsesivo, para enfrentarse a las piedades sistemáticas de la desgracia del paciente con las impiedades sistemáticas del dispensario[10]. Pero el énfasis aquí está más en el rompimiento de un ritmo maligno que en la elaboración de uno benigno. No hay lugar en esta técnica para examinar los recursos disponibles por medio de los que la adopción de la representación dramática total pudiera conducir a la actitud adecuada correspondiente. No se habla de juegos, de bailes, de acciones manuales y corporales, del rol histórico, como una «entrada» hacia este nuevo aumento de confianza. Al paciente sedentario se le proporciona una cura sedentaria. La teoría de los ritmos –ritmos de trabajo, ritmos de baile, ritmos de marcha– no es parte explícita de este esquema, que está principalmente diseñado para romper viejos ritmos, y no para establecer nuevos.

El establecimiento de un nuevo paso, después de la demolición del viejo rompecabezas, implicaría finalmente una filosofía acabada del drama. Freud, como su objeto es el conflicto, revolotea continuamente en torno a los márgenes de esta filosofía; y sin embargo no es lo suficientemente dialéctica. Por esta razón los marxistas se resienten debidamente de sus teorías, incluso aunque, entresacando frases incidentales de sus obras, se le pudiera ajustar cómodamente a la perspectiva marxista. Pero creo que los marxistas se equivocan cuando lo tachan de irracionalista, porque no hay nada más racional que el reconocimiento sistemático de los factores irracionales y no racionales. Y diría que tanto los freudianos como los marxistas se equivocan en tanto en cuanto no pueden aunar sus teorías en una teoría global del drama mismo (como debieran ser capaces de hacer, ya que Freud nos proporciona el material del drama para ser leído, y Marx el material del teatro social, el uno desarrollado en relación con los conflictos personales, el otro en relación con los conflictos públicos).

La aproximación requeriría explícitamente el análisis del rol: la salvación a través del cambio o la purificación de la identidad (purificación tanto en el sentido moral como en el químico); diversas relaciones típicas entre el individuo y el grupo (como se trazan actitudinalmente en los proverbios, y en las obras complejas tratadas como variantes sofisticadas); formas de aceptación, rechazo, autoaceptación, rechazo del rechazo[11] («los enemigos de mis enemigos son mis amigos»); desencarnación transitoria como paso intermedio entre el viejo y el nuevo ser (la espiritualidad de Shelley y de la misma cura freudiana); monasticismo en el desarrollo de métodos que fijan un estadio de transición o alejamiento del mundo, convirtiendo así lo evanescente en una especie de permanencia; con todas estas formas de representación empleando

finalmente, como parte del idioma gestual, las respuestas del cuerpo mismo como actor. (Si quisiéramos emplear a Freud, tal como es, para el análisis del poema, no encontraríamos casi nada sobre la postura poética o la pantomima, la tonalidad, la significación de diferentes estilos y esquemas rítmicos, nada de este conductismo.) Esto, me parece, sería necesario, y mucho más en este sentido, antes de poder extender la perspectiva de Freud de manera que revelara los principales acontecimientos que tienen lugar en el arte.

Pero tales revisiones no serían de ninguna manera antifreudianas. Serían el tipo de extensión que se requiere por el hecho de que el acto simbólico del arte, sean cuales sean sus analogías con el acto simbólico de la neurosis, tiene también divergencias importantes con respecto al acto simbólico de la neurosis. Serían extensiones diseñadas para tener en cuenta toda la gama de ingredientes comunicativos y realistas que comprenden un aspecto tan amplio de la estructura poética.

NOTAS

[1] La estrategia esencializadora funciona al tratar con clases de temas; la proporcional es para tratar con un tema en su unicidad. Aislando la cuestión del voluntarismo, vemos a Freud en la línea de San Agustín. Aislando la cuestión de su preocupación por la distinción entre consciente e inconsciente, podemos verlo en la línea de la distinción de Leibniz entre percepción y apercepción. O podríamos relacionarlo con el *conatus* de Spinoza y la voluntad de Schopenhauer. Como racionalista, cae en el mismo saco que Tomás de Aquino (que además se aísla mejor como racionalista empleando la estrategia esencializadora y no en la proporcional, haciendo hincapié en lo que añadió y no en lo que retuvo). Parece que hay muchos argumentos que giran alrededor del hecho de que hay un desacuerdo no verbalizado en la elección entre estas estrategias. La misma persona, por ejemplo, que pudiera emplear la estrategia esencializadora proclamando a Tomás de Aquino como un racionalista, tomando como factores significativos en la filosofía de Aquino sus contribuciones al racionalismo en vez de considerar éstas como ingredientes de una filosofía de la fe, podría objetar a la agrupación de Tomás de Aquino con Freud (desplazándose aquí a la estrategia proporcional, ya que subrayaría los conceptos totalmente diferentes de los que Aquino rodea su principio racional).

[2] Podemos distinguir entre motivo público y motivo universal. En tanto en cuanto uno actúa de una determinada manera por su conexión con una empresa o un partido, actúa por un motivo público. La necesidad de respuesta a un nuevo estímulo glandular en la adolescencia, por otra parte, surgiría al margen de valores sociales, y en ese sentido es al mismo tiempo privado y universal. Las formas concretas en las que se expresaría esta necesidad, se canalizarían sin duda de acuerdo con factores públicos o sociales.

[3] Quizá, para evitar confusiones, debería llamar la atención sobre el hecho de que estoy usando "simbólico" en este contexto de forma diferente a su uso en la expresión «acción simbólica». Si alguien cruza la calle, esto es un acto práctico. Si escribe un libro sobre los cruces –cruces de calles, puentes, océanos, etc.–, esto es un acto simbólico. Simbólico, usado en sentido restrictivo (en contraste con la libre asociación), se referiría a la atribución de un significado absoluto al cruce, un significado que se podría atribuir incluso antes de leer el libro en cuestión. Contra esto debería afirmar: nunca se puede saber lo que significa un cruce, en un libro concreto, hasta que se haya estudiado su conexión con el resto de la imaginería en ese libro concreto.

[4] Quizá el tipo de olvido que revela el psicoanálisis puede, en su marco, caracterizarse como un olvido incompleto. Esto es, mientras "mesa", por ejemplo, adquiere un significado absoluto y emocionalmente neutro, como un mero nombre para una clase de objetos, por una fusión de todos los contextos que contienen la presencia de una mesa, una mesa se convierte en simbólica, o en una expresión con doble sentido, o en algo más que una mesa, cuando algún contexto informativo concreto es más importante que el resto. Esto es, cuando la mesa, según la usa el poeta, sugiere, por ejemplo, *una* mesa en la que trabajaba nuestra madre cuando éramos niños. De esta manera la mesa, la comida y el mantel, pueden convertirse en sustitutos de la madre, su pecho y su delantal. Y el temor del incesto puede terminar fusionado con las prohibiciones de «eso no se toca», originadas por el intento de mantener al niño apartado de los objetos de la mesa. En una obra onírica de Edmund Wilson, *The Crime in the Whistler Room* [*El crimen de la habitación de Whistler*], hay dos mundos argumentales, en los que los personajes que pertenecen a uno ven a los del otro como muertos, y el héroe de este mundo viviente toma la forma onírica de un hombre lobo. Se pasa de un mundo a otro, según la presencia o ausencia de una mesa extensible. En este caso, creo que no nos equivocaríamos mucho al atribuir un contenido a la mesa similar al mencionado, al considerarla el punto de apoyo sobre el que bascula la estructura de la obra.

[5] Es erróneo, creo, considerar la visión general de Freud como una psicología del individuo. El punto de partida de Adler desde el concepto de la compensación del ego encaja en esta descripción impecablemente. Pero la de Freud es una psicología de la familia. Ha presentado una crítica a la familia, aunque es la familia de un neopatriarca. Es interesante observar a Freud, en su *Group Psychology and the Analysis of the Ego* [*Psicología de grupo y análisis del ego*], desplazándose abiertamente de la primacía de la psicología de grupo a la primacía de la psicología individual, cambiando de opinión cuando debate consigo mismo en público y dejando en sus páginas el testimonio de sus fluctuaciones, establecidas con franqueza como tales. Finalmente, se compromete abandonando ambas, formulando la psicología individual desde el rol del padre monopolista, y la psicología de grupo desde los roles de los hijos, desprovistos de gratificación sexual por el padre monopolista, y unidos por el beneficio mutuo. Pero nótese que el cuadro completo es el de una familia, pero el de una familia en la que la mujer es un mero objeto pasivo de la riqueza masculina.

[6] O podemos decirlo así: el renacimiento requeriría la muerte del antiguo yo. Ese suicidio simbólico, para ser completo, requeriría una ruptura con todo el linaje de ancestros (como aspecto integral que es de la propia identidad). Por tanto, hay una tendencia del crimen emancipador a terminar siendo sexualmente ambivalente. El énfasis patriarcal de Freud conduce a una insistencia en el rechazo al padre como causa básica, y no como producto derivado de la conversión (el terremoto de Kierkegaard, que fue acompañado de un cambio de actitud hacia su padre). El suicidio, para ser completo, tendría que ir más lejos, y los fenómenos de identidad revelados en el totemismo podrían requerir también la introducción de ingredientes de matricidio. El mismo Freud, hacia el final de *Tótem y tabú,* nos proporciona un resorte de apertura afirmando con franqueza: «En esta evolución, me pierdo a la hora de indicar el lugar de las grandes deidades maternales que quizá en todas partes precedieron a las deidades paternales...» Este mismo énfasis patriarcal también refuerza la tendencia freudiana a tratar el amor social como una mera sublimación del apetito sexual masculino frustrado, mientras un interés más matriarcal, la relación entre la Madre y el Niño, sugeriría un lugar para el afecto como motivación primariamente biológica. Ni siquiera una interpretación naturalista de la motivación requeriría necesariamente un refuerzo de la estrategia desenmascaradora (de acuerdo con la cual, los motivos reales serían perversiones incipientes, y los motivos sociales, según los conocemos, no serían sino su apariencia, o un disfraz de la censura).

[7] ¿No podría ser que también, a veces, la figura sacrificial (progenitor, rey o dios), no derivara de ningún tipo de oposición o venganza, sino que fuera el recipiente de la carga simplemente por «tener las espaldas más anchas, más capaces de soportarla»? ¿Y no podría ser la elec-

ción de chivos expiatorios culpables (como un mal padre) simplemente un desarrollo secundario para acomodar esta socialización de una pérdida a los modelos de legalidad?

[8] El sueño tiene su opuesto, la pesadilla; la oración tiene su opuesto, la blasfemia. Los gráficos simplemente varían... en ámbito y relevancia. En «Kubla Khan o visión en medio de un sueño», compuesto automáticamente durante un sueño de opio, el ingrediente onírico es predominante. En «El viejo marinero», el ingrediente de oración es predominante. En «Abatimiento» y «Los dolores del dormir» el ingrediente de gráfico es predominante: aquí Coleridge está analizando explícitamente su situación.

[9] Los que hacen este hincapié en la forma frente al contenido, normalmente sienten que se ocupan de apreciaciones de excelencia frente a las apreciaciones de lo meramente representativo. Sin embargo, igual que una categoría de contenido como la del complejo de Edipo es neutral, es decir, incluye buenos y malos ejemplos de su clase, así lo es una categoría formal como el soneto o el pentámetro yámbico, que incluye ejemplos buenos y malos de su clase. De hecho, aunque las categorías o clasificaciones se puedan usar con propósitos valorativos, deberían ser en sí no valorativas. Las manzanas son una clase neutral, no valorativa, incluyendo manzanas sanas y manzanas podridas. Las categorías que son en sí valorativas son meramente argumentos circulares, maneras disfrazadas de decir «esto es bueno porque es bueno». La estrategia ortodoxa del disfraz es romper la afirmación en dos partes, de esta manera: «esto es bueno porque tiene forma; y la forma es buena». El cebo tras el sentimiento de que el milagro de la valoración puede reemplazarse por una rutina científica codificada de valoración, parece obtener su respaldo en la esperanza de que un concepto de calidad pueda asociarse a un número. Los términos ausentes pueden revelarse en un diagrama, de esta manera:

Cantidad....................................... Número
  Peso.. Libra
  Longitud.................................. Pie
  Duración.................................. Hora
Calidad.. (   )
  Excelencia................................ (   )
  Inferioridad.............................. (   )

Con frecuencia la estrategia de la ocultación se logra a través de la ambigüedad, como cuando el crítico usa a veces el término «poesía» para designar a la poesía buena, y a veces lo usa para designar «poesía, cualquier poesía, buena, mala o indiferente». Sin embargo, yo simpatizo absolutamente con los formalistas frente a los sociólogos cuando el sociólogo trata la poesía simplemente como una especie de panorama sociológico casual, un informe sobre las condiciones del mundo que, con frecuencia, muestra una visión intuitiva digna de elogio, pero que está limitada por una mediocre metodología de investigación y control.

[10] Hay tipos de curas que se trasladan de una edad a otra, porque toda novedad se convierte en un lugar común, de manera que el paciente integra su conflicto en los ingredientes de la misma cura antigua, convirtiéndolos así en parte de su obsesión. De ahí la necesidad de un nuevo método de sacudida. Así, imaginaría que un paciente que se ha visto en dificultades después de dominar la técnica freudiana, presentará los problemas más persistentes ante una cura freudiana. Requerirá algún paso más allá de Freud. La misma observación se aplicaría a los estilos cambiantes de la poesía a la filosofía cuando se consideran como curas, como soluciones para una necesidad.

[11] Estoy en deuda con Norbert Gutermann por el término «autoaceptación», y con William S. Knickerbocker por el término «rechazo del rechazo».

La literatura como herramienta para la vida

Aquí expondré, tan brevemente como sea posible, una propuesta en nombre de lo que podría catalogarse, con un alto grado de precisión, como crítica *sociológica* de la literatura. La crítica sociológica en sí no es, desde luego, nueva. Aquí intentaré sugerir qué elementos o énfasis parcialmente nuevos pienso que debieran añadirse a la vieja aproximación. Y para facilitar la «entrada» tanto como sea posible, empezaré con un análisis de los proverbios.

1

Examinemos al azar ejemplos del *Oxford Dictionary of English Proverbs* [*Diccionario Oxford de los proverbios ingleses*]. Observaremos, creo, que aquí no hay literatura «pura». Todo es «medicina». Los proverbios están diseñados para el consuelo o la venganza, para la admonición o la exhortación, para la predicción.

O definen situaciones típicas, recurrentes. Es decir, la gente piensa que una determinada relación social se repite con tanta frecuencia que se necesita «tener una palabra para ella». Los esquimales tienen nombres concretos para muchos tipos diferentes de nieve (quince, si mal no recuerdo), porque las variaciones en la calidad de la nieve afectan en gran medida a sus vidas. Por tanto, deben «evaluar» la nieve de una manera mucho más precisa que nosotros. Y lo mismo puede decirse de los fenómenos sociales. Las estructuras sociales originan situaciones «tipo», subdivisiones sutiles de las relaciones que intervienen en los actos competitivos y cooperativos. Muchos proverbios pretenden trazar, de forma más o menos hogareña y pintoresca, estas situaciones «tipo». Afirmo que tal definición se hace, no por la mera gloria del objeto, sino por su relación con el bienestar humano. Un nombre diferente para la nieve implica un tipo diferente de caza. Algunos nombres para la nieve implican que no se debería cazar en absoluto. Y de la misma manera, los nombres para las situaciones sociales típicas y recurrentes no se desarrollan por «curiosidad desinteresada», sino porque los nombres implican una orden (qué esperar, qué buscar).

Lo ilustraremos con unos cuantos ejemplos representativos:

Proverbios diseñados para el consuelo: «The sun does not shine on both sides of the hedge at once» [«El sol no brilla al mismo tiempo a los dos lados

del seto»]. «Think of ease, but work on» [«Piensa en el ocio, pero sigue trabajando»]. «Little troubles the eye, but far less the soul» [«Poco molesta al ojo, pero mucho menos al alma»]. «The worst luck now, the better another time» [«La peor suerte ahora, la mejor en otro momento»]. «The wind in one's face makes one wise» [«El viento en la cara te hace sabio»]. «He that hath lands hath quarrels» [«El que tiene tierras, tiene peleas»]. «He knows how to carry the dead cock home» [«Sabe cómo llevarse el gallo muerto a casa»]. «He is not poor that hath little, but he that desireth much» [«No es pobre el que poco tiene, sino el que mucho desea»].

Para la venganza: «At length the fox is brought to the furrier» [«Al final llevan a la zorra al peletero»]. «Shod in the cradle, barefoot in the stubble» [«Calzado en la cuna, descalzo por los rastrojos»]. «Sue a beggar and get a louse» [«Pon un pleito a un mendigo y conseguirás un piojo»]. «The higher the ape goes, the more he shows his tail» [«Cuanto más alto va el mono, más enseña el rabo»]. «The moon does not heed the barking of dogs» [«La luna no escucha el ladrido de los perros»]. «He measures another's corn by his own bushel» [«Mide el maíz ajeno con su propia medida»]. «He shuns the man who knows him well» [«Huye de quien le conoce bien»]. «Fools tie knots and wise men loose them» [«Los tontos hacen nudos y los sabios los deshacen»].

Proverbios que tienen que ver con las predicciones: (los más obvios son los relacionados con el tiempo). «Sow peas and beans in the wane of the moon, Who soweth them sooner, he soweth too soon» [«Planta guisantes y judías con la luna menguante, el que los planta antes, los planta demasiado pronto»]. «When the wind's in the north, the skilful fisher goes not forth» [«Cuando el viento viene del norte, el pescador experimentado no sale»]. «When the sloe tree is as white as a sheet, sow your barley whether it be dry or wet» [Cuando el madroño esté blanco como una sábana, planta la cebada, llueva o no»]. «When the sun gets bright and clear, An easterly wind you need not fear. When the sun sets in bank, A westerly wind we shall not want» [«Cuando el sol es claro y brillante, no temas un viento oriental. Cuando el sol se pone en un banco de nubes, no faltará un viento occidental»].

En resumen: «Keep your weather eye open» [«Mantén abierto el ojo del tiempo»]: sé realista al evaluar el tiempo de hoy, porque tu precisión tiene relación con el tiempo de mañana. Y se predice, no sólo el clima meteorológico, sino también el clima social: «When the moon's in the full, then wit's in the wane» [«Cuando la luna está llena, la sensatez está menguante»]. «Straws show which way the wind blows» [«La paja muestra de dónde sopla el viento»]. «When the fish is caught, the net is laid aside» [«Cuando se ha cogido el pez, se abandona la red»]. «Remove an old tree, and it will wither to death» [«Cambia de sitio un árbol viejo y se secará hasta morir»]. «The wolf may lose his teeth, but never his nature» [«Puede perder el lobo sus dientes, pero nunca su naturaleza»]. «He that bites on every weed must needs light on poison» [«El que picotea de todas las hierbas inevitablemente se topará con

veneno»]. «Whether the pitcher strikes the stone, or the stone the pitcher, it is bad for the pitcher» [«Tanto si la jarra golpea a la piedra como si la piedra golpea a la jarra, es malo para la jarra»]. «Eagles catch no flies» [«Águilas no cazan moscas»]. «The more laws, the more offenders» [«Cuanto más leyes, más delincuentes»].

En esta categoría de la predicción podríamos también incluir las recetas para vivir sabiamente, a veces morales, a veces técnicas: «First thrive, and then wive» [«Primero prosperidad, después esposa»]. «Think with the wise but talk with the vulgar» [«Piensa con los sabios y habla con los vulgares»]. «When the fox preacheth, then beware your geese» [«Cuando la zorra predica, vigila tus gansos»]. «Venture a small fish to catch a great one» [«Arriesga un pez pequeño para cazar uno grande»]. «Respect a man, he will do the more» [«Respeta a los hombres, darán más de sí»].

En el apartado de «situaciones típicas y recurrentes» podríamos poner proverbios y expresiones proverbiales como: «Sweet appears sour when we pay» [«Lo dulce parece amargo cuando pagamos nosotros»]. «The treason is loved but the traitor is hated» [«Amamos la traición y odiamos al traidor»]. «The wine in the bottle does not quench thirst» [«El vino en la botella no apaga la sed»]. «The sun is never the worse for shining on a dunghill» [«El sol nunca es peor por brillar en una montaña de estiércol»]. «The lion kicked by an ass» [«El león pateado por un asno»]. «The lion's share» [«La parte del león»]. «To catch one napping» [«Pillar a uno cabeceando»]. «To smell a rat» [«Oler a rata»]. «To cool one's heels» [«Enfriarse los talones»].

De ninguna manera pretendo sugerir que ésta es la única forma en que se pueden clasificar los proverbios. Por ejemplo, he incluido en el grupo de los de «predicción» el proverbio «When the fox preacheth, then beware your geese». Pero podría obviamente «usarse» con fines justificativos. O consideremos un proverbio como «Virtue flies from the heart of a mercenary man» [«La virtud huye del corazón de un mercenario»]. Un pobre podría obviamente usarlo, bien para consolarse de ser pobre (siendo la implicación, «como soy pobre en dinero, soy rico en virtud»), bien para criticar a otro (siendo la implicación «al hacerse rico, ¿qué otra cosa podríamos esperar de él sino el deterioro?»). De hecho podríamos incluso decir que tal venganza simbólica sería en sí un aspecto del consuelo. Y un proverbio como «The sun is never the worse for shining on a dunghill» (que he incluido entre los referentes a «situaciones típicas recurrentes») también podría considerarse dentro de la categoría justificativa.

La cuestión no es encontrar categorías que «coloquen» los proverbios de una vez por todas. Lo que quiero son categorías que sugieran su naturaleza activa. Esto no es «el realismo por el realismo». Es el realismo por la promesa, la admonición, el consuelo, la venganza, la predicción, la instrucción, la esquematización, siempre por la relación directa que tales actos tienen con cuestiones de bienestar.

Segundo paso: ¿por qué no extender este análisis de los proverbios hasta abarcar todo el campo de la literatura? ¿Podrían considerarse legítimamente como «proverbios a lo grande», de alguna manera, las obras de arte más complejas y sofisticadas? Estas pistas, si las consideramos admisibles, deberían ayudarnos a descubrir hechos importantes sobre la organización literaria (satisfaciendo así los requisitos de la crítica técnica). Y las observaciones desde esta perspectiva deberían aplicarse más allá de la literatura, a la vida en general (ayudando así a sacar a la literatura de su compartimento estanco para colocarla en un cuadro «sociológico» general).

El punto de vista podría expresarse así: los proverbios son *estrategias* para manejar *situaciones*. En tanto en cuanto las situaciones son típicas y recurrentes en una estructura social determinada, la gente desarrolla definiciones para ellas y estrategias para manejarlas. Otro nombre para las estrategias podría ser *actitudes*.

Se ha comentado con frecuencia el hecho de que haya *proverbios* opuestos. Pero creo que la aproximación anterior a los proverbios sugiere una modificación necesaria a este comentario. Las aparentes contradicciones dependen de las diferencias de *actitud*, e implican una correspondiente elección diferente de *estrategia*. Consideremos, por ejemplo, el par *aparentemente* opuesto: «Repentance comes too late» [«El arrepentimiento llega demasiado tarde»] y «Never too late to mend» [«Nunca es demasiado tarde para enmendarse»]. El primero es admonitorio. En efecto, dice: «Mejor mantente atento o irás demasiado lejos en ese asunto». El segundo es consolador, diciendo, de hecho: «Anímate, tío, todavía puedes salir de ésta».

Algunos críticos se han quejado de mi elección de la palabra «estrategia» para nombrar este proceso. Les he pedido que sugirieran un término alternativo, sin éxito hasta el momento. El único en el que puedo pensar es «método». Pero si «estrategia» falla por sugerir a algunas personas un procedimiento demasiado *consciente*, «método» falla por sugerir uno demasiado «*metódico*». En cualquier caso, echemos un vistazo a los documentos:

Concise Oxford Dictionary [*Diccionario abreviado de Oxford*]: «Estrategia: movimiento de uno o varios ejércitos en una campaña, arte de mover o disponer tropas o barcos para imponer al enemigo el lugar, momento y condiciones que se prefieran para el enfrentamiento» (de una palabra griega que alude a la conducción de un ejército).

New English Dictionary [*Nuevo diccionario de inglés*]: «Estrategia: arte de proyectar y dirigir los principales movimientos y operaciones militares en una campaña».

André Cheron, *Traité Complet d'Echecs: «On entend par stratégie les manoeuvres qui ont pour but la sortie et le bon arrangement des pièces»*.

Me crezco al considerar estas definiciones. Porque sin duda, la obra de arte más alambicada y sofisticada, originada en una civilización compleja,

podría considerarse diseñada para organizar y dirigir el ejército de los propios pensamientos e imágenes, y para organizarlos de manera que «impongan al enemigo el momento, lugar y condiciones que se prefieran para el enfrentamiento». Pretendemos «dirigir los principales movimientos y operaciones» en la campaña de nuestra propia vida. «Maniobramos», y la maniobra es un «arte».

¿No es el resultado final la «estrategia» propia? Intentamos, dentro de lo posible, desarrollar una estrategia con la que «no podamos perder». Intentamos cambiar las reglas del juego para que cuadren con nuestras propias necesidades. ¿Que el artista se topa con el desastre? «Sacará partido» de él. Si somos víctimas de la competencia, por ejemplo, si nos desplazan a codazos, si queramos o no, nos manejan en vez de manejar nosotros, podemos, con el consuelo y la venganza del arte, convertir este mismo «pasivo» en un «activo». Intentamos luchar en nuestros propios términos, desarrollando una estrategia para imponer el «momento, lugar y condiciones» adecuados.

Pero debemos también, para desarrollar una estrategia global, ser *realistas*. Debemos *evaluar las cosas* adecuadamente. No podemos saber con precisión cómo *serán* las cosas, qué es lo prometedor y qué es lo amenazador, si no sabemos con precisión cómo *son* las cosas. Así que el estratega sabio no se contentará con estrategias de tipo meramente autogratificante, sino que «will keep his weather eye open». No «interpretará» con demasiada impaciencia, en una escena, una actitud que no tiene relevancia en ella. No se sentará junto a un volcán activo y lo «verá» como una llanura durmiente.

Con frecuencia, ¡ay!, lo hará. El gran encanto de nuestra «literatura de inspiración» popular actual, por ejemplo, puede ser en gran parte de este tipo. Es una estrategia para el consuelo fácil. «Colma una necesidad», ya que siempre hay necesidad de un consuelo fácil; y en una época de confusión como la nuestra, la necesidad es especialmente intensa. Así, todo el mundo está simplemente demasiado impaciente por «llegar a un arreglo con alguien» que *atenúe* la definición realista de su situación y *enfatice* estrategias que abaraten el consuelo. Sin embargo, propondría una reserva aquí. Normalmente damos por hecho que la gente que consume nuestra producción actual de libros sobre «cómo comprar amigos y engatusarse a uno mismo y a los demás» los lee como un *estudiante* que intentará aplicar las recetas que se dan. No hay nada de eso. *La lectura de un libro sobre la consecución del éxito es, en sí, la consecución simbólica de ese éxito.* Es *mientras leen* cuando estos lectores están «triunfando». Apostaría a que, en la grandísima mayoría de los casos, esos lectores no hacen ningún intento serio de aplicar las recetas del libro. El atractivo del libro reside en el hecho de que el lector, mientras lo está leyendo, está viviendo con el aura del éxito. Lo que quiere es el éxito *fácil*; y lo obtiene de forma simbólica simplemente leyéndolo. Intentar aplicarlo a la vida real sería muy difícil, habría muchas dificultades que lo desilusionarían.

A veces puede surgir una estrategia diferente. El autor puede ser realista, evitando una forma de consuelo demasiado fácil; y sin embargo puede igualmente desviarse del tema en su propio estilo. Olvidando que el realismo es un aspecto de la predicción, puede considerarlo un fin en sí mismo. Se ve tentado a hacer esto por dos factores: (1) una filosofía de la ciencia *mal digerida* que le ha llevado a asumir erróneamente que la «verdad» naturalista «sin concesiones» es un fin apropiado en sí mismo, y (2) un deseo meramente *competitivo* de adelantarse a otros escritores siendo «más realista» que ellos. Las obras que se hacen así «eficientes» a base de concursos de competencia interna al negocio de los libros, contienen una especie de academicismo llamado de otra manera (el escritor normalmente piensa en ello como lo *opuesto* al academicismo). El realismo así aumentado por cuestiones de competencia podría distinguirse del realismo auténtico con el nombre de «naturalismo». Como forma de «evaluar las cosas», la tradición naturalista tiende a hacerse tan imprecisa como la estrategia de la «inspiración», aunque en el extremo opuesto.

En cualquier caso, el asunto principal es éste: una obra como *Madame Bovary* (o su traducción casera americana, *Babbitt*) es la definición estratégica de una situación. Escoge un modelo de experiencia que es suficientemente representativo de nuestra estructura social, que se repite con la frecuencia suficiente, *mutatis mutandis*, como para que la gente «necesite una palabra para él» y adopte una actitud hacia él. Cada obra de arte es la suma de una palabra a un diccionario informal (o en el caso de artistas puramente banales, la adición de un significado secundario para una palabra ya aportada por algún artista original). En cuanto a *Madame Bovary*, el crítico francés Jules de Gaultier propuso añadirla a nuestro diccionario *formal* acuñando la palabra «bovarysme», y escribiendo un libro entero para explicar qué quería decir con ella.

El libro de Mencken *The American Language* [*La lengua americana*], odio tener que decirlo, es espléndido. Me consuelo al recordar que no lo escribió Mencken. Lo escribieron millones de personas, y Mencken fue simplemente el amanuense que lo tomó a su dictado. Encontró un «vehículo» auténtico (esto es, un libro que puede ser más grande que el autor que lo escribió). Él obtiene los derechos de autor, pero el trabajo lo hizo una colectividad. Según vamos leyendo el libro descubrimos a un pueblo que se enfrentaba a una nueva serie de situaciones típicas recurrentes, situaciones típicas de sus negocios, su política, sus organizaciones criminales, sus deportes. O bien no había palabras para ellas en inglés estándar, o la gente no las sabía, o no «sonaban bien». Así que surgió un vocabulario nuevo para «darnos una palabra para ellas». No encuentro ninguna razón para creer que los americanos sean especialmente fértiles a la hora de acuñar palabras. El argot americano no se desarrolló a partir de ningún don excepcional. Se desarrolló a partir del hecho de que habían surgido nuevas situaciones típicas, y la gente necesitaba nombrar-

las. Tenían que «evaluar las cosas». Tenían que consolar e impresionar, prometer y reprender. Tenían que describir con el propósito de predecir. Y el «argot» fue el resultado. Esto es, según este análisis, simplemente *proverbios con otro nombre*, una especie de «crítica popular».

3

¿De qué, según este razonamiento, se ocuparía entonces la «crítica sociológica»? Intentaría codificar las diferentes estrategias que han desarrollado los artistas en relación con la definición de situaciones. En cierto sentido, la mayor parte de ello sería incluso «atemporal», ya que muchas de las «situaciones típicas y recurrentes» no son en absoluto específicas de nuestra civilización. Las situaciones y estrategias encuadradas en las fábulas de Esopo, por ejemplo, son aplicables a las relaciones humanas ahora exactamente igual que lo eran en la antigua Grecia. Son, como la filosofía, lo suficientemente «generales» como para extenderse mucho más allá de la combinación concreta de acontecimientos definidos por ellas en un ejemplo particular. Definen una «esencia». O como podría decir Korzybski, tienen un «alto nivel de abstracción». Normalmente no se piensa en ellas como «abstractas», porque por lo general son muy concretas en su expresión estilística Pero invariablemente se dirigen a extraer «lo general de lo particular» (lo que sugeriría que son un buen Goethe).

El intento de considerar la literatura desde el punto de partida de situaciones y estrategias sugiere una variante de la noción de Spengler de lo «contemporáneo». Con «contemporaneidad» alude a estadios correspondientes entre sí de culturas diferentes. Por ejemplo, si el moderno Nueva York se parece mucho a la Roma decadente, somos «contemporáneos» de la Roma decadente, o de alguna ciudad de los mayas correspondientemente decadente, etc. Es en este sentido en el que las situaciones son «atemporales», «no históricas», «contemporáneas». Una relación humana determinada puede definirse en una época en términos de zorros y leones si hay zorros y leones en el entorno; o puede definirse actualmente en términos de venta, publicidad, tácticas de los políticos, etc. Pero por debajo del cambio en lo particular podemos con frecuencia discernir la definición de la misma situación.

Así, la crítica sociológica como se entiende aquí pretendería reunir y codificar este saber. Podría en algunos casos llevarnos a atentar contra el buen gusto, ya que a veces encontramos ejemplificada en algún gran sermón, o tragedia, u obra filosófica abstrusa, la misma estrategia que encontramos ejemplificada en un chiste verde. En este caso, reuniríamos el sermón y el chiste verde, agrupando así «por situación» y mostrando la gama de posibles particularizaciones. En su ensayo, excepcionalmente lúcido, «A Critic's Job of Work» [«La tarea del trabajo del crítico»], R. P. Blackmur dice, «Creo que global-

mente su (de Burke) método podría aplicarse con el mismo provecho a Shakespeare, Dashiell Hammett o María Corelli». Cuando superé la mueca de disgusto, tuve que admitir que Blackmur tenía razón. Este artículo es un intento de decir del método todo lo que se pueda. De hecho, avanzo un paso más y afirmo: no se puede separar con rigor a María Corelli de Shakespeare si antes no se les ha agrupado. Primero el genus, después la differentia. La estrategia común es el genus. El *alcance* o *escala* o *espectro* de las particularizaciones es la differentia.

De cualquier manera, a esto es a lo que voy. Y por eso los críticos a veces encuentran en mi obra saltos «intuitivos» que son dudosos como «ciencia». No son en absoluto «saltos». Son clasificaciones, agrupaciones hechas basándose en algún elemento estratégico común a los elementos agrupados. No son ni más ni menos «intuitivas» que *cualquier* agrupación o clasificación de acontecimientos sociales. Las manzanas pueden agruparse con las bananas como frutas, y pueden agruparse con las pelotas de tenis como objetos redondos. Estoy simplemente proponiendo, en la esfera social, un método de clasificación con referencia a las *estrategias.*

Hay que decir esto a favor del método: da una idea definida de la organización de las obras literarias; y derriba automáticamente las barreras erigidas alrededor de la literatura como profesión especializada. Se pueden clasificar las novelas con referencia a tres tipos, ocho tipos, diecisiete tipos. No importa. Los estudiantes copian pacientemente la clasificación del profesor y pasan los exámenes sobre ella, porque el espectro de posibles clasificaciones académicas es interminable. La clasificación sociológica que se sugiere aquí derivaría su relevancia del hecho de que se aplicaría tanto a las obras de arte como a situaciones sociales al margen del arte.

Violaría, lo admito, ortodoxias al uso, abatiría categorías dominantes, y por tanto «atentaría contra el buen gusto». Pero el «buen gusto» se ha vuelto *inerte.* Las clasificaciones que estoy proponiendo serían *activas.* Pienso que lo que necesitamos son categorías activas.

Estas categorías se ubicarán cortando al bies las categorías de la especialización moderna. La nueva alineación ofenderá especialmente a las personas que creen que la división en facultades de nuestras universidades es una réplica exacta de la forma en que el mismo Dios dividió el universo. Hemos tenido la Filosofía del Ser; y hemos tenido la Filosofía del Devenir. En la especialización contemporánea, hemos venido teniendo la Filosofía del Contenedor. Cada una de estas regiones mentales ha tenido su propio modo de vida peculiar, sus propios valores, incluso su propio idioma especial para ver, pensar y «demostrar». Entre otras cosas, una aproximación sociológica debería intentar aportar un punto de vista reintegrador, un terreno de investigación más amplio que abarcara la totalidad.

¿Cómo serían esas categorías sociológicas? Considerarían las obras de arte, creo, como estrategias para seleccionar enemigos y aliados, para socializar pér-

didas, para protegerse del mal de ojo, para la purificación, la propiciación y la desantificación, el consuelo y la venganza, la admonición y la exhortación, las órdenes o instrucciones implícitas de un tipo u otro. Formas artísticas como «tragedia» o «comedia» o «sátira» se tratarían como *herramientas para la vida* que evalúan situaciones de manera diferente conforme a las actitudes diferentes correspondientes. Se buscarían los ingredientes típicos de tales formas. Se haría hincapié en su relación con las situaciones típicas. Se considerarían sus valores relativos con la intención de formular una «estrategia de estrategias», la estrategia «global» obtenida a través del examen de la totalidad.

Doce propuestas sobre la relación entre economía y psicología

Las siguientes propuestas exponen brevemente la aproximación ejemplificada en mi obra reciente *Attitudes Toward History*. Las ofrezco como respuesta a la crítica del libro que ha hecho Margaret Schlauch en el último número de *Science & Society* [*Ciencia y Sociedad*]. Son un intento de codificar mis ideas sobre la relación entre psicología y marxismo.

1. *El concepto básico para unir economía y psicología («Marx y Freud») es el de los «símbolos de autoridad».*

Los símbolos de autoridad están obviamente relacionados con categorías económicas por su conexión con los derechos de propiedad (propiedad de los medios de producción), con los cuerpos educativo, legislativo y policial, y con la dirección de las prácticas de una sociedad. Los símbolos de autoridad están relacionados con categorías psicológicas por su ligazón con la moral, la ley, las relaciones sociales, etc.; coinciden en parte con las respuestas políticas y en parte con las privadas, porque normalmente incluyen figuras como los padres, el médico, la enfermera, en el período «prepolítico» de la infancia, y figuras como el jefe, capataz, o encargado en las relaciones comerciales.

2. *Las dos actitudes dicotómicas básicas hacia los símbolos de autoridad reinantes son las de* aceptación *y* rechazo *(con gradaciones intermedias como las que se encuentran cuando cualquier distinción categóricamente lógica se traslada al campo de la psicología).*

La actitud de aceptación es la forma más deseable de «digerir» el mundo de uno. Pero la actitud de rechazo se evoca en tanto en cuanto los símbolos de autoridad reinantes representan ideales de propiedad y modos de gestión económica inadecuados para operar con los medios de producción y distribución. A causa de fenómenos tales como el «desfase cultural», viejos valores de períodos en los que ofrecían una estructura de significados relativamente adecuada, sobreviven en períodos para los que son relativamente inadecuados.

3. *La necesidad de rechazar los símbolos de autoridad reinantes es sinónimo de «alienación».*

«Alienación» es también, por tanto, un concepto con clara relevancia económica y psicológica al mismo tiempo. Un número de gente cada vez mayor

termina alienada por desposeimiento material. Y un número de gente cada vez mayor, de la que todavía participa de algunas ventajas materiales de la estructura económica enferma, termina alienada espiritualmente al perder la fe en la «racionalidad» de la estructura. Se puede estar alienado material o espiritualmente, o de las dos formas a la vez.

4. *El concepto puramente psicológico para tratar las relaciones con los símbolos de autoridad, la posesión y el desposeimiento, la alienación material y espiritual, la fe o la pérdida de fe en la «racionalidad» de los métodos, las propuestas y los valores de una estructura determinada, es el de «identidad».*

La identidad del individuo se forma con referencia a su pertenencia a un grupo. En la estructura feudal, por ejemplo, uno se identificaba principalmente por su pertenencia a la Iglesia Católica. La estructura de autoridad reinante coordinaba esta «identidad corporativa» con la identidad como miembro de una clase económica y la identidad en una colectividad familiar. Con el ascenso de la burguesía, tales bases de identidad se fueron rompiendo progresivamente, hasta que ahora se nos ofrece principalmente la identificación por pertenencia a una corporación financiera, o la identificación por pertenencia a una corporación política que pretende, bien consolidar, bien destruir, las formas comerciales de identidad. La identidad comercial se mantiene en el «estado corporativo» y se destruye en el estado socialista. Los caprichos de la transición se revelaron especialmente en las identidades vagas, libres, «poéticas» del arte del siglo XIX, con sus muchas variantes de «Oposición Estética».

5. *En este mundo complejo, nunca se es miembro de solamente* una *«corporación». El individuo se compone de muchas «identidades corporativas». A veces son concéntricas, a veces están en conflicto.*

Por ejemplo, se puede tener un empleo en una gran corporación financiera y al mismo tiempo ser miembro de un partido que se opone a su política. O uno puede identificarse con un cuerpo general de pensamiento de naturaleza «opositora», y al mismo tiempo hacer diferentes intentos de identificarse con algún grupo político concreto; y estas dos «identidades» pueden entrar en conflicto en diferentes grados. Un ejemplo de identidad concéntrica espuria se puede ver en el hombre de negocios que se identifica con la empresa y con la nación.

6. *En épocas de grandes transiciones, que requieren un cambio de la lealtad a los símbolos de autoridad (el* rechazo *de una estructura autoritaria todavía ampliamente aceptada, incluso por sus víctimas, educadas en significados y valores erróneos por el «sacerdocio» del púlpito, las escuelas, la prensa, la radio y el arte popular), los problemas de identidad se hacen cruciales.*

Aunque la tendencia natural del hombre es hacer las paces con su mundo, «aceptarlo», se ve forzado a algún grado de alienación por lo inadecuado de la estructura de propiedad. El hombre debe entonces desechar formas de identificación antiguas y engañosas y adoptar otras nuevas.

7. *Los procesos de* cambio de identidad *se revelan con más claridad al analizar obras de arte formales y aplicar los resultados de nuestro análisis al «arte informal de vivir» en general.*

Las obras de arte, debido a su alto grado de inteligibilidad, son como «contadores». Aquí todos los procesos sociales implícitos se hacen explícitos. Estudiándolas, discerniremos qué formas de «alienación» funcionan como un factor en la experiencia humana, y qué formas, igualmente, surgen en el intento de *combatir* la alienación (de «retomar» el mundo de uno).

8. *La identidad misma es una «mistificación». Por tanto, resintiéndonos de sus muchos aspectos laberínticos, tendemos a llamar «mistificación» incluso a su* estudio.

La respuesta sería análoga a la respuesta de los que, sufriendo una enfermedad, obtienen «alivio» peleándose con sus médicos. A no ser que los marxistas estén dispuestos a negar a Marx atacando su propio término «alienación», deben permitir una investigación de la naturaleza de la alienación y de la naturaleza de los intentos, adecuados e inadecuados, de combatir la alienación.

9. *El análisis de las «estrategias» con las que el hombre responde al factor de la alienación y con las que intenta retomar su mundo, no puede efectuarse sin un tremendo gasto de tiempo y energía, en el caso de que un escritor tuviera que, en cada punto, detenerse y demostrar el peso específico de su análisis en cuestiones tales como la alimentación, el empleo, etc.*

En primer lugar, las relaciones así analizadas serían con frecuencia totalmente irreales (especialmente porque muchas de las que simbolizan alienación no están materialmente alienadas hasta un grado extremo). Es más: los factores objetivos que dan lugar a un código de valores morales y estéticos son, desde luego, *económicos.* Son la «subestructura» que sostiene a la «superestructura» ideológica. Pero los materiales objetivos que utiliza un escritor individual son, en gran parte, los *valores morales y estéticos* en sí mismos. Por ejemplo: los nuevos métodos de producción dan lugar al cambio de los valores feudales por los valores burgueses. Pero la estrategia de Shakespeare como dramaturgo se formó a través de la relación con este conflicto entre los valores feudales y los valores burgueses. Este material «superestructural» es el material objetivo y social que manipuló, logrando obtener la respuesta de su público. Los factores económicos dieron lugar a la transición de los valores, pero él manejaba esa transición de valores.

Otro ejemplo: las condiciones modernas de distribución por venta dan un valor social al tipo de vendedor pujante, jovial, agresivo. Y como esta «psicosis» se ha establecido así como una forma social, el dramaturgo puede atraer (como es con frecuencia el caso en nuestras películas populares) «idealizando» a un personaje que es en general el tipo «dinámico».

Resumiendo, los condiciones económicas configuran los valores; y estos valores, una vez surgidos, forman el «material objetivo» con el que el artista trabaja para construir símbolos atractivos.

10. *El «estilo» es un aspecto de la identificación.*

Incluso un individuo materialmente desposeído puede «poseer» un privilegio indirectamente, adoptando el «estilo» (o «insignia») de alguna clase privilegiada. Así, los poetas típicos de la época de Pope poseían indirectamente los privilegios de los terratenientes, al encarnar en su estilo los ideales que estos terratenientes aprobaban.

La consideración de tal «jactancia simbólica» ofrece un ejemplo excelente para apoyar nuestra opinión de que el análisis de los fenómenos estéticos puede extenderse o proyectarse al análisis de los fenómenos sociales y políticos en general. Vemos que un insignificante oficinista, por ejemplo, puede «identificarse», bien «apropiándose del estilo» de los trabajadores, o bien «apropiándose del estilo» de su jefe. El estilo *del jefe* con frecuencia atrae con más fuerza, porque simbólicamente le promete un avance; y en esta *promesa* meramente simbólica él localiza sus nociones del propósito, de la «racionalidad» de su sociedad, etc. El jefe es su «símbolo de autoridad», relacionado con sus propias nociones de interés económico. Tal «estilo» puede ser totalmente engañoso. Puede que tal «identificación» no le proporcione ningún avance. Pero él puede continuar con ello, para conseguir un avance *indirectamente*, simplemente «poseyendo la insignia» de su jefe. Un hombre así debe cambiar de identidad al situarse, no con referencia a la «corporación» de sus encargados, sino a la incorporación en una comunidad de empleados. Nuestra escuela «proletaria» de escritores está intentando, sin duda, preparar un movimiento estilístico de este tipo.

Se puede observar otra variante de identificación «estilística» cuando el inmigrante, rico en lenguaje gestual, intenta «poseer» la insignia de rango de la clase media de la forma más paradójica imaginable: aprendiendo deliberadamente a *cohibir* la expresividad corporal, suprimiendo la gesticulación marcada y el registro de su voz. Porque el tipo de ciudadanos con cuyos privilegios quisiera identificarse (de acuerdo con el deseo natural humano de «pertenecer», acomodándose a la estructura autoritaria reinante), son inexpresivos en el lenguaje de los gestos, principalmente porque tienen muy poco que expresar en cualquier lenguaje y han permanecido sedentarios durante demasiado tiempo. Así, la insignia adquirida aquí «estilísticamente» es poco más que un trabajoso logro de nada.

11. *Las relaciones* humanas *deberían analizarse con respecto a las pistas descubiertas en el estudio del drama.*

Los hombres representan papeles. Cambian de papel. Participan. Desarrollan formas de atracción social. Incluso una «estrella» no es sino una función del reparto general. La política es sobre todo drama. Cualquiera que se mueva de la política hacia algún otro interés, o viceversa, debe sufrir algún cambio de identidad, y este cambio es dramático (incluyendo «estilo» y «ritual»). Las personas no son animales ni máquinas (que puedan analizarse a través de metáforas migradas de la biología o la mecánica), sino actores y actrices. Establecen

su identidad a través de sus relaciones con grupos (con el resultado de que, al ponerlos a prueba con conceptos *individualistas* de identidad, sienten que se mueven por «engaños» o «ilusiones», por lo «irracional»; porque la identificación de uno como miembro de un grupo es un rol, pero es la única forma activa posible de identificación, como se notará al observar cómo todos los conceptos *individualistas* de identidad se disuelven en la nada del misticismo y lo absoluto). Si eludimos la antítesis entre supernaturalismo y naturalismo, debemos desarrollar las coordenadas del socialismo, que nos proporcionan la cooperación, la participación, el hombre en sociedad, el hombre en el drama.

Tanto Freud como Marx eran «empresarios del teatro». El concepto de Marx del estadio de «no clases» que seguiría a la intensificación máxima del conflicto de clases, está precisamente en la línea de la receta aristotélica para el proceso de «catarsis» dramática. El valor de conmoción del análisis freudiano ejemplificaba el mismo proceso en las pequeñas «obras de teatro para ser leídas» de la vida privada (el enfrentamiento y la extinción del conflicto). Formas como la lírica (para emplear una palabra excelente usada por Ben Belitt en un número reciente de *Poetry* [*Poesía*]) pueden analizarse como «monodramas».

El valor, la base normativa de referencia apropiada de esta aproximación es la «comunicación». Es «exhortatoria» en el sentido de que presenta implícitamente la comunicación como un bien. Es «diagnóstica» en el sentido de que nos invita a observar los factores psicológicos y materiales que *favorecen* la comunicación (el acto cooperativo) y los factores psicológicos y materiales que *obstruyen* la comunicación (el acto competitivo). El ideal abstracto correspondiente podría resumirse éticamente (con opuestos combinados) como «Unidad sin Conformidad».

12. *La diferencia entre el drama simbólico y el drama de la vida es una diferencia entre obstáculos imaginarios y obstáculos reales.* Pero: *los obstáculos imaginarios del drama simbólico deben, para tener la relevancia necesaria para producir un efecto sobre el público, reflejar los obstáculos reales del drama de la vida.*

Los modos de cooperación (producción y distribución) dan forma a los modos de comunicación. Los modos de comunicación vuelven a referirse así a los modos de cooperación. Mucha de la «acción simbólica» en las obras de arte trata de conflictos en el campo de lo comunicativo o superestructural (conflictos entre valores sociales); pero esos conflictos tienen sus bases en conflictos económicos (igual que los enfrentamientos en el Congreso representan enfrentamientos correspondientes entre intereses comerciales).

Hasta cierto punto, además, surgen del hecho de que los hombres no pueden ajustarse totalmente a *ninguna* textura histórica (que necesariamente fomenta algunas posibilidades y previene otras). Por tanto, hasta cierto punto, la solución del conflicto debe darse siempre en el reino puramente simbólico (por «trascendencia»), si es que debe darse de alguna manera. Las personas de profundidad moral e imaginativa adquieren gran iniciativa y recursos con esas

soluciones puramente «simbólicas» del conflicto (con la formación de «actitudes» apropiadas). Por tanto, a veces intentan resolver simbólicamente tipos de conflicto que pueden y deben solucionarse con medios materiales. Un escritor que ha invertido profundamente en recursos simbólicos se ve amenazado por una especie de «desempleo psicológico» («alienación») cuando su estructura de significados lo invita a «resolver» sólo a través del simbolismo un conflicto que requiere una solución material.

Es de gran importancia estudiar las diferentes estrategias de «oración» con las que los hombres intentan resolver sus conflictos, ya que tal material nos daría la visión necesaria de los procesos de oración («acción simbólica», «acción lingüística», «órdenes implícitas al público y a uno mismo») en sus muchos aspectos laicos que no se consideran generalmente en absoluto como «oración». Tal visión precisaría la naturaleza de la resistencia que encuentran los interesados en planificar cambios de lealtad a los símbolos de autoridad reinantes.

Y ofrecería un *terreno común* entre el propagandista y el público al que va dirigida la propaganda, en el que podría lograrse el máximo reajuste «parlamentariamente» (a través de la conversación, del debate). Esto es: evitaría la preparación de disputas facciosas *innecesarias*, considerando formas de respuesta aplicables a *todos* los hombres, y podría confinar las diferencias únicamente a las áreas en las que las diferencias *sean* necesarias. Tal procedimiento es especialmente deseable en el caso del propagandista, ya que la humanidad es la herramienta más sólida de persuasión. Porque contribuye a la humanización general de la política, aunque prevaleciera la mala política.

La naturaleza del arte en el capitalismo

El presente artículo se propone decir algo más sobre el tema del arte y la propaganda. Intentará exponer una línea de razonamiento en cuanto a por qué actualmente el énfasis debe hacerse mucho más en la propaganda que en el arte «puro». El procedimiento general a seguir es: (a) se ofrecen algunas consideraciones básicas sobre la relación entre trabajo y ética; (b) el intento se hace para demostrar que esta relación integral entre trabajo y ética se ve violada en el capitalismo; (c) con referencia a la psicología del arte y a la conexión entre arte y ética, intento mostrar por qué la ruptura entre trabajo y ética, innata en la empresa capitalista, requiere un tipo «correctivo» de literatura. El artículo se divide en siete propuestas, con una breve demostración de cada una de ellas.

1. Los modelos de trabajo y los modelos éticos están relacionados integralmente.

Las enseñanzas del naturalismo y la religión parecen unirse en este punto. Las grandes órdenes monásticas se fundaban invariablemente sobre un esquema de deberes prácticos. La «virtud», por mucho que pudiera adentrarse en el infinito, se basaba siempre en la ejecución de tareas mundanas concretas. En la India, las cuatro castas parecen ser corrupciones de los cuatro modelos ocupacionales originales, cuatro tipos de *deberes* u *obligaciones* que han degenerado en distintas categorías de *privilegio* y *privación.* El deber, o la función social, fue la síntesis a partir de la que surgieron las dos antítesis decadentes, el privilegio y la privación. El fervor con el que las religiones ensalzaban el «sudor de la frente» fue tan convincente para la población en general que sirvió admirablemente como método de apropiación para los astutos que pudieron aprovecharse de esta profunda piedad para sus fines particulares. Al encontrarse con un pueblo preparado éticamente para respetarse a sí mismo y entre sí por su duro trabajo, los astutos pueden manipular esta obediencia para su ganancia individual. Sin embargo, el hecho sigue siendo que los «explotados», con frecuencia, parecen habérselo pasado mejor que el «explotador», porque ser ético es algo profundamente gratificador. Esto puede explicar en parte el hecho de que haya surgido tanta cultura popular genuina en circunstancias desgraciadas; o que sean precisamente los descendientes de los esclavos los que, como raza en América, hayan sido los más dotados para la canción.

En su atavío laico, el respeto por la ética del trabajo puede verse en la profunda devoción del americano por su negocio, o en el culto marxista del proletariado como portador de la nueva ética. Una vez más, tenemos nociones como el concepto de John Dewey de la «psicosis ocupacional», su tesis de que los modelos de pensamiento de una sociedad se configuran a través de los modelos de vida, de que los valores «espirituales» consiguen su autoridad porque refuerzan las formas de pensar y sentir con las que el hombre se equipa para cumplir las tareas originarias de su entorno. Toda la perspectiva darwinista, de hecho, hace hincapié en el crecimiento de los sistemas morales a partir de las necesidades prácticas, de las formas de «supervivencia», y en las sociedades humanas estas formas de supervivencia son fundamentalmente los métodos de producción y distribución de bienes.

Por tanto, tanto en el pensamiento naturalista como en el trascendental, encontramos la misma tendencia a aceptar una relación integral entre trabajo y ética.

2. Los valores éticos del trabajo están en su aplicación del equipo competitivo para fines cooperativos.

Recordemos el símbolo del «Herrero del Pueblo»[1]. ¿Qué tiene ese hombre que sea tan «ennoblecedor»? O el símbolo de Whitman del hacha ancha. Es el hecho de que un equipo básicamente destructivo, las armas militares del cuerpo, se usen aquí, no para hacer sufrir a la humanidad, sino para un servicio social. Tales figuras son «éticas» porque representan una fusión de lo combativo y lo caritativo. A través del trabajo, las dotes musculares y mentales que originariamente luchan por la supervivencia destruyendo a los competidores se convierten absolutamente en canales de cooperación. El trabajo así fusiona los dos aspectos de lo ético: "moral como instrumento", o "moral como puños", y "moral como cohesión social". En la psicología del servicio, las capacidades competitivas individuales se subliman en una empresa cooperativa. Se ha sugerido que la danza grupal primitiva resulta «éticamente» tan satisfactoria porque es una réplica fiel de esta misma fusión cooperativa. Permite al individuo una cantidad gratificante de autoafirmación muscular y mental en lo que se refiere a su propia contribución particular a la ejecución global, mientras al mismo tiempo lo implica rotundamente en una actividad *grupal*, en un proceso de dar y recibir.

3. En el capitalismo, esta integración básica entre modelos de trabajo y modelos éticos está constantemente en peligro, e incluso es con frecuencia imposible.

La obra más valiosa, con mucho, de Thorstein Veblen, es su *Theory of Business Enterprise*. Aquí nos recuerda que tendemos a considerar «negocio» e «industria» como sinónimos, cuando son básicamente diferentes. A lo largo de la pasada depresión nuestros Genghis Khan financieros han logrado una y otra vez mantener y reforzar esta confusión. Debemos preocuparnos de lo que «es bueno para el negocio», en vez de hacernos una pregunta más fundamen-

tal, «¿para qué sirve el negocio?». Y el truco por el que nuestro pueblo se hace con tanta espontaneidad la primera de estas preguntas en vez de la segunda, se apoya en la asunción capitalista de que empresa e industria son sinónimos. Veblen demuestra que, lejos de ser sinónimos, pueden con frecuencia estar en oposición radical. Son las consideraciones sobre el *negocio*, y no sobre la *industria*, las que mantienen hoy nuestra planta productiva en un estado de parálisis parcial.

Pero la objeción al capitalismo no se detiene en la interferencia en nuestros modelos de trabajo y la consecuente decadencia de la moral y el estado de ánimo que presenta en épocas de depresión. La motivación del beneficio es igualmente sospechosa en condiciones de prosperidad. Con su énfasis en el aspecto competitivo del trabajo frente a su aspecto cooperativo, va en contra de las mismísimas condiciones por las que el equipo combativo del hombre se hace ético... o social. Tiende a dejar que las capacidades del hombre para «la violencia y el fraude» sigan siendo demasiado puramente capacidades para la violencia y el fraude. Por tanto, no es casualidad que haya surgido el "hombre de negocios-director" estafador y timador como culminación de nuestra filosofía del negocio. («Harías lo mismo si estuvieras en su lugar». ¡Imagínense intentando sacar una moralidad de esto!). A los estafadores y hombres de negocios se les presenta con frecuencia aprovechándose del «negocio legal», pero de hecho son la consecuencia lógica del fracaso del negocio a la hora de aportar salidas caritativas adecuadas para el hombre combativo. (La tendencia se ha manifestado normalmente, de manera compensatoria, en las actividades «filantrópicas» con las que los depredadores suelen intentar convertir los frutos de sus conquistas en servicios sociales. Pero esto produce dos estadios antitéticos en un proceso que es moralmente sólido sólo cuando es sintético. No es moral apoderarse y devolver; es moral convertir el "acto de apoderarse" en sí mismo en un acto de beneficio público.)

¿Cómo se puede continuar publicando informes sobre los muchos millardos de dólares que les cuestan al año los «negocios» a los estafadores, sin dar el siguiente paso obvio y mencionar los muchos más millardos de dólares al año que le cuesta a la «industria» el «negocio»? ¿Y cómo puede escapárseles el hecho de que sólo en la industria se le da a la capacidad competitiva, al músculo y a la mente del hombre, una fusión totalmente cooperativa? El negocio, para ser «moral», debe ser ni más ni menos que el fin distributivo de la industria. En tanto en cuanto no es esto, está abocado a una profunda decadencia moral.

La iglesia, siempre aquiescente con las ventajas del momento a pesar de su filosofía subyacente de lo Inmutable, ha enfatizado, desde luego, los aspectos de su doctrina que parecen corroborar la fabulosa adquisición y retención de ganancia privada. Por tanto, han sido en gran parte los naturalistas, los escépticos científicos, los que han contribuido a la desconfianza hacia la ética comercial. Pero debemos recordar que toda la exaltación comercial se desarro-

lló en oposición a las enseñanzas más profundas de la iglesia. Si los comunistas quisieran, podrían encontrar muchos paralelos sorprendentes entre sus propias doctrinas, que llegan al final del ascenso comercial, y las doctrinas de la iglesia, que empiezan a palidecer a su comienzo. Incluso los rotarios, en la culminación de la Nueva Era, sintieron la profunda necesidad moral de una filosofía *cooperativa*, precisamente en el momento en el que el empuje para vender el cupo de uno, para sacar a los vendedores rivales del negocio, estaba en su intensidad más psicótica. La palmada en la espalda de Babbitt era un gesto hueco, pero representaba un anhelo profundamente honesto. Intentaba realizar, a través de un mero acto ritual, fuera de horas, lo que todos los esfuerzos del día estaban necesariamente luchando por negar.

4. Tal frustración de la fusión combatividad-cooperación en el capitalismo es un serio estímulo para la guerra.

Aunque el genio cooperativo se frustre o se vicie en sus fundamentos en la vida civil, los hombres son todavía lo suficientemente «morales», todavía están lo suficientemente vivos, como para sentir que en *trabajar juntos* está la virtud, como para que la guerra se les aparezca bajo su mejor disfraz. La guerra *es* cultural. *Promueve* un espíritu altamente cooperativo. El compartir un peligro común, el énfasis en el sacrificio, el riesgo, el compañerismo, la potente sensación de estar en una empresa unificadora; todas estas cualidades son altamente *morales*, y en tanto en cuanto las condiciones de la paz capitalista tienden a inhibir tales expresiones, es posible que el pensamiento de la guerra llegue como una «purga», una «limpieza por el fuego». Si la función del trabajo es unir la "moral como herramienta", o la "moral como puños", con la "moral como cohesión social", esta misma fusión la ejecuta la guerra. Por tanto, parece natural que cualquier deterioro radical de esta fusión en condiciones de paz instigara a la búsqueda de una fusión similar en la guerra, en la que sin duda puede lograrse. El carácter no profesional de la guerra moderna, el hecho de que poblaciones enteras, incluso dulces ancianitas, contribuyan con tanta avidez a su mantenimiento, parecería indicar que satisface una profunda necesidad emocional. Es natural que, cuando los modelos cooperativos están viciados en tiempos de paz, en el momento en el que se declara la guerra se descubra que ésta es una solución emocional «adecuada» al problema, ya que inmediatamente saca a la superficie el genio cooperativo. Sin duda hay aprovechados que abordan todo este asunto desde el punto de vista de su ganancia particular. Pero dudo que los deleites necrófilos de este grupo pudieran explicar la exaltación de la gente como un todo. Es la faceta moral de la guerra la que atrae, el hecho de que dé cohesión al grupo, aunque sólo sea con el triste propósito de matar u oprimir a un enemigo común.

5. El arte «puro» tiende a fomentar un estado de aceptación.

La danza grupal, como se ha dicho anteriormente, podría ser un caso ilustrativo. Lleva los modelos sociales a su modelo «imaginativo» correspondiente, por lo que tiende a justificar o corroborar esos modelos. El acto esté-

tico aquí mantiene precisamente el tipo de pensamiento, sentimiento y conducta que refuerza el acto productivo y distributivo comunal. O al considerar la cuestión de la tragedia, podemos aceptar de forma general la tesis psicoanalítica, respaldada por críticos como Aristóteles, de que la tragedia contribuye a un estado de resignación o aceptación. Según la tesis psicoanalítica el estado de resignación se produce a través de la fusión, en símbolos estéticos, de conflictos mentales que no pueden fundirse en la esfera práctica. El mantenimiento de un modelo familiar estricto, por ejemplo, origina ciertas proscripciones o tabúes que entran en conflicto con deseos surgidos de ese mismo modelo. No se podrían destruir eficazmente esos tabúes sin quebrantar el modelo familiar. Por tanto, a través de la fusión simbólica de la tragedia, se establece la capacidad de «aceptar el propio destino». Ésta es, de manera general, la explicación de la «catarsis» de la tragedia, que es la esencia del arte «puro». Nos capacita para «resignarnos» resolviendo, en una fusión estética, tendencias o anhelos que no se resuelven en la esfera práctica. Y esta misma tendencia a fomentar la aceptación se ve igualmente en el humor «puro». El humor puro no es contestatario sino aquiescente. Nos capacita para aceptar nuestros dilemas a través de la minimización, de la «humanización». Un buen humorista no quiere «hacernos salir y hacer algo al respecto». Más bien nos hace sentir, «bueno, puede que las cosas no estén tan mal después de todo. Todo depende de cómo se miren».

6. El arte «puro» es el más seguro sólo cuando el sistema moral subyacente es sólido.

Como el arte puro contribuye a la aceptación, tiende a convertirse en una amenaza social en tanto en cuanto nos asiste a la hora de tolerar lo intolerable. Y si nos conduce a un estado de aquiescencia en un momento en el que las mismas bases de la integración moral están en cuestión, nos encontramos con una paradoja por la que, la estética, el ayudante más sólido de la ética, amenaza con el apoyo a una condición no ética. Por esta razón parece que, bajo las condiciones del capitalismo competitivo, debe haber necesariamente un gran elemento *correctivo* o de *propaganda* en el arte. El arte no puede, sin riesgo, confinarse meramente a *usar* los valores que se originan en una textura social determinada e integrar sus conflictos, como hará el arte más sólido, más «puro». Debe tener una función exhortatoria definida, un elemento de persuasión o estímulo de tipo educacional; debe ser parcialmente *forense.* Consideramos que tal cualidad es la obra esencial de la propaganda. Por tanto, sentimos que la brecha moral que origina la corrupción capitalista de los modelos de trabajo exige un arte propagandístico. Y a propósito, nuestra distinción así establecida evidenciaría el hecho de que la mayor parte del arte llamado «puro» del siglo XIX era de una calidad pronunciadamente propagandística o correctiva. En la proporción en la que las condiciones de la guerra económica crecían en intensidad a lo largo del «siglo del progreso» y la iglesia iba adaptando muy gradualmente sus doctrinas para servir meramente de protección

para la ganancia particular y de mantenimiento a la ley manipulada, la función «sacerdotal» la iban ejerciendo los poetas «laicos», con frecuencia declaradamente agnósticos.

7. Nuestra tesis no pretende en absoluto sugerir que el arte «puro» o «aquiescente» deba abandonarse.

Hay dos formas de «tolerancia». Incluso si se considera que una situación determinada, desde un punto de vista intelectualista, es intolerable, persiste el hecho de que, en tanto en cuanto permanezca con nosotros, debemos más o menos arreglárnoslas para «tolerarla». Incluso aunque prefiriéramos alterar radicalmente la estructura actual de producción y distribución basada en la motivación del beneficio, persiste el hecho de que no podemos alterarla de manera tan inmediata. Por tanto, nuestros esfuerzos por alterarla deben ir acompañados de la exigencia de unas herramientas imaginativas que ayuden a hacerla tolerable mientras dure. La mayor parte del arte «puro» o «aquiescente» de hoy sirve a este fin psicológicamente inestimable. Por eso los grandes cómicos populares o las estrellas cinematográficas atractivas son, con razón, los ídolos de la gente. Igualmente, la literatura del sentimentalismo, por muy desagradable y engañosa que pueda parecer al «intelectual» curtido, va en una dirección básicamente tan sólida que desearíamos que alguno más de nuestros autores pretenciosos intentara hacer lo mismo de manera más pretenciosa. Por otro lado, la mayor parte de la literatura dura que actualmente se está produciendo en nombre del «proletariado», parece inadecuada en todos los sentidos. Es cuestionable como propaganda, ya que nos muestra muy pocas cualidades de la humanidad que sean salvables. Y es cuestionable como arte «puro», ya que sustituyendo un culto a las comodidades por un culto al desastre «fomenta nuestra aquiescencia» con la mera depresión. Con demasiada frecuencia, ¡ay!, sirve como un mero mecanismo por el que las neurosis de la estructura burguesa decadente simplemente se transfieren a los símbolos de los trabajadores. Quizá se necesita más Dickens, incluso a riesgo de un exceso lacrimoso.

NOTA

[1] «The Village Blacksmith» es un famoso poema de Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882). (N. de la T.)

Leyendo mientras corres

Un ejercicio de traducción de inglés a inglés

De cuando en cuando, en la prensa ortodoxa, hay un artículo en el que, casi a cada paso, se encuentra algo dicho de una manera que debe leerse de otra. Es algo parecido a la «ironía dramática» de la tragedia clásica: un personaje de la obra está interpretando unos signos en un sentido *positivo*, pero el público, con un marco de referencia diferente, sabe que esos signos deben interpretarse con un significado *negativo*. Así, Edipo ve una razón para alardear en las mismas revelaciones que, como sabe el público, presagian su caída.

Hay mucha de esa ironía dramática en las noticias; con el hecho adicional, bastante desagradable, de que el público que leerá estas noticias de forma diferente a la que están escritas está él mismo implicado en la debacle amenazadora de la *arrogancia* capitalista.

Una noticia de la primera página del *Herald Tribune* me parece especialmente rica en ironía dramática de este tipo turbador. Casi todos los pasajes requieren una retraducción. Una masa extensiva de interpolaciones como *Das Kapital* requeriría realizar una tarea completa. Aquí sugiero simplemente unos cuantos ejemplos de los que más obviamente vienen al caso.

Mi propósito es ilustrar una situación que entendemos de una manera general, pero no siempre observamos los detalles, para demostrar cómo los meros lugares comunes del lenguaje sirven para difuminar la crítica a los métodos capitalistas. ¿Propaganda? La propaganda capitalista está tan arraigada en nuestro discurso que es tan natural como respirar.

> Guerra Política
> Declarada por la Industria para
> Detener el New Deal

«Industria» se usa aquí como sinónimo de «gran negocio». Así, la distinción más necesaria de todas se elimina automáticamente desde el principio. Al usar «industria» para decir «gran negocio» se hace una trampa perfecta. La gente sabe que las fábricas tienen que gestionarse; y al usar «industria» para decir «los que acumulan un exceso de beneficios», se está dando a entender que las fábricas sólo pueden ser gestionadas por expertos en el arte de la exacción «legal».

Los Fabricantes de la Nación
Clausuran la Convención Preparados
Para Luchar por la Vuelta
Al «Sistema Americano»

El mismo mecanismo funciona en el uso de la palabra «fabricantes». Es una bendición vital para el capitalismo ese uso delicado (elegante y lleno de tacto), por el que el hombre que maneja una máquina de la fábrica *no* es un fabricante, mientras que el hombre que *no* maneja una máquina de la fábrica, sino que escamotea los dividendos para él y los de su clase *es* un fabricante. La confusión gana una santificación adicional al presentarse como una característica esencial de América. Incluido en «Luchar por la Vuelta al «Sistema Americano»» hay un argumento de este tipo: si eres sano, amas a tu país; tu país es capitalista; por tanto, para ser sano, tienes que amar al capitalismo. La fórmula parece menos convincente si se hace explícita de esta manera, ya que se puede parodiar con mucha facilidad: si eres sano, amas a tu país; tu país tiene arrabales; por tanto, para ser sano, tienes que amar los arrabales.

La Plataforma Exige
La Restauración del Oro

El atractivo emocional del brillo del oro llega muy dentro. Ese profundo adorador del becerro de oro, Carter Glass, está cantando las glorias del patrón oro en un párrafo, y en el siguiente, antes de que nos demos cuenta, está hablando de Dios. El oro sería al menos un patrón tan bueno como el wampum[1], las conchas, o cualquier otra forma convencional de pago nacional que prometa a un hombre bienes a cambio de servicios. Pero insistiendo con ahínco en el patrón en sí, sin examinar muy cuidadosamente el sistema unidireccional de beneficios que hace inviable cualquier patrón de promesa de pago, centramos eficazmente el ataque en un síntoma, e ignoramos la enfermedad que causa el síntoma.

Libertad para la Empresa
Se Pide como un Esfuerzo
Para Evitar la Dictadura
Y el Avance del Colectivismo

Aquí la necesidad de traducción se hace imperiosa. Observemos primero que el sintagma «libertad para la empresa» es una variante efectiva de la identificación «industria-negocio». Si «negocio» es igual a «industria», entonces los «empresarios» son los mismos que los «gestores», y la oportunidad de obtener beneficios excesivos queda así consagrada como «empresa». Entonces, como toda persona de bien desea libertad para la empresa, se nos invita sutilmente a saludar a los grandes monopolistas como los guardianes de la libertad.

«Evitar la dictadura». Entre los mecanismos más seguros por los que los intereses de los monopolistas se mantienen en nombre del laissez faire está el uso de esta palabra, «dictadura», para decir «legislación social». Llévese esto adelante y se conseguirán resultados milagrosos. Se verá cómo incluso el más tímido intento por parte de nuestros legisladores y administradores, constitucionalmente elegidos, para mitigar la miseria, elevar los salarios, mejorar las condiciones de vivienda, etc., se convierte en la obra de un Hitler o un Mussolini. Consideremos a Walter Lippmann si queremos ver qué vida mental tan rica puede construirse sobre esta simple confusión. Veamos cómo este afable mago mete diariamente el pañuelo de la «legislación social» en su sombrero, hace unos cuantos pases mágicos, y ¡he aquí!, aparece el conejo de la «dictadura».

Con la palabra «colectivismo» en los titulares mi esforzada paciencia se agota. Es difícil creer que en una democracia se pueda usar tal palabra en alguna ocasión como sinónimo de mal. Y es difícil creer que ni siquiera el más rastrero embaucador intentara sugerir que el New Deal es colectivista. La raíz del asunto, creo, reside en esto: *ninguna* administración puede, durante un período largo, ocultar el hecho de que las necesidades del negocio están básicamente en oposición con las necesidades del bienestar nacional. De ahí el sesgo fascista implícito en la habilidad para usar como término de oprobio una palabra tan esencialmente democrática como «colectivismo». Esperaríamos que los demagogos hicieran justamente lo contrario, pensaríamos que incluso los más reaccionarios defensores de los privilegios especiales enmascararían sus políticas con una palabra como «colectivismo». Es un signo macabro el que no lo hagan.

¡Ay! sólo hemos analizado los titulares. Obviamente, traducir todo el artículo, aún siendo breve, requeriría una enciclopedia. Daremos simplemente algunas muestras del artículo. Comienza así:

> El gobierno se ha metido en los negocios, así que los negocios invadirán el campo de la política, según determinaron ayer 1.500 directores industriales y ejecutivos de negocios que asistieron a la sesión de clausura de la convención anual de la Asociación Nacional de Fabricantes en el Commodore.

La desfachatez de la noción de que el negocio, después de haber sufrido pacientemente en silencio durante ciento cincuenta años de República, haya decidido finalmente «invadir el campo de la política», es casi asombrosa. El reportero sin duda tenía prisa. Buscaba simplemente una especie de introducción que sirviera para hacer que el cuento más viejo de la historia americana pareciera algo nuevo; pero es turbador pensar que un hombre que se gana la vida recogiendo «hechos» pueda empezar una historia en un gran diario metropolitano con una violación tan brutal del hecho.

> Entre los que estuvieron de acuerdo con esta decisión, que alinea los intereses comerciales más poderosos del país contra la administración Roosevelt,

había hombres de negocios de reputación internacional que representan a millardos de capital invertido, a millones de accionistas y a los empleados.

«Que representan a millardos de capital invertido, a millones de accionistas y a los empleados». De nuevo variantes de la confusión principal entre «negocio» e «industria». De esta fuente mana toda la apologética del capitalismo. Más adelante en el artículo, por medio de esta identificación, encontramos a estos caballeros «representando», no sólo a las personas cuyos servicios dirigen en sus fábricas, sino también a los desempleados, las personas a las que dejan fuera de sus fábricas.

Pero no continuaremos. Mi tema es un viejo tema, bien comprendido por muchos. Simplemente quería mostrar con dolorosa literalidad lo incesante que es el bombardeo contra la crítica al capitalismo. El trabajo verdaderamente efectivo no lo hace una ráfaga brutal en un editorial de Hearst; ayuda, sin duda, pero la confusión real se mantiene viva por medio de este modesto diezmo, esta suave, casi imperceptible elección de palabras. La forma más segura de bloquear la acción es elegir palabras que lleven a conclusiones en lugares erróneos. Y el núcleo mismo de la estrategia, creo, como aclaró Veblen y antes que él Karl Marx, reside en la identificación de «negocio» con «industria». Así, podemos recibir interminables conferencias de los hombres de negocios sobre las formas de mantener en marcha nuestras fábricas. Pueden estar confusos y ansiosos, ser nobles y amantes de la organización y resolutivos, todo por el bien del país, y el país puede permanecer quieto temblando y rezando para que tomen sabias decisiones por nosotros. Y todo el tiempo se olvida un hecho fundamental: el hecho de que, si sus intereses concretos como *hombres de negocios* se descartaran hoy, nuestras fábricas podrían reanudar su funcionamiento a pleno rendimiento mañana. Pero una vez que permitimos a un *negociante* aparecer como un *gestor*, una vez que permitimos que *canalización de beneficios* signifique lo mismo que *control de producción*, estaremos participando en el mismo viejo y fabuloso vaivén de los Republicanos a los Demócratas y de los Demócratas a los Republicanos.

Y las palabras con las que defienden el vaivén de unos a otros son precisamente las palabras que consiguen que la gente no prescinda de ellos. La historia es un dramaturgo habilidoso, con la ironía dramática como característica principal de la trama.

NOTA

[1] Conchas ensartadas en cuerdas o cintas que usaban como moneda en el pasado los nativos americanos. (N. de la T.)

Antonio, en nombre de la obra

En una época en que las normas de la crítica las establece una clase *receptiva*, como en las fases de decadencia del feudalismo, el énfasis de la crítica tiende a recaer en el *consumo*. Cuestiones de «apreciación» y «divertimento» son las piedras de toque. Contrariamente, en el movimiento del Arte por el Arte de décadas recientes, encontramos el énfasis colocado casi enteramente en la *producción*. Nuestros inventores prácticos y hombres de negocios de este periodo tendían a enfatizar el factor productivo, asumiendo que a la larga la cuestión del consumo se resolvería por sí misma; y había una tendencia correspondiente en la estética, viéndose la esencia del arte en la «expresión propia» del artista.

Hoy día, en campos no literarios, no enfatizamos ni la producción ni el consumo, sino la *integración* de los dos. Y en el campo estético, este énfasis puede verse reflejado en una tendencia a considerar la literatura, no como un mecanismo del creador para su propia expresión, no como un mecanismo del público para su divertimento o instrucción, sino como una relación comunicativa entre el escritor y el público, con ambas partes participando activamente. En un aproximación tal, la «expresión propia» del artista o la «apreciación» del público figurarán necesariamente, pero el énfasis principal estará en otro lugar.

Se hace hincapié en esta relación lector-escritor en el siguiente artículo, que es un discurso imaginario de Antonio. En vez de dirigirse a la multitud, como se le muestra en el tercer acto de *Julio César*, se vuelve hacia el público. Y en vez de ser un personaje dramático *dentro* de la obra, aquí se le hace hablar como comentarista crítico *sobre* la obra, explicando su mecanismo y sus virtudes. Así, tenemos una historia de Shakespeare recontada, no como una trama, sino desde el punto de vista del retórico, al que le interesan los procesos por los que atrae una obra.

Acto III, Escena ii. *Antonio ha entrado con el cuerpo de César. Bruto ha hecho su defensa ante el pueblo, ha ganado su simpatía para la causa de los conspiradores y se ha marchado.*

Antonio: Amigos, romanos, compatriotas... una... dos... tres sílabas[1]: de ahí, en esta progresión, una fórmula mágica. «Romanos», para cuadrar con las circunstancias de la obra; «compatriotas», lo mejor para identificar a la multitud

de la obra con la multitud del patio de butacas; porque estamos en el Renacimiento, en ese momento en el que los grandes conjuntos nacionales de Europa están tomando forma, y toda la sabiduría que proviene del cuerpo se va a ocultar porque pondremos en su lugar el cuerpo del corpus político, e intentaremos que funcione este armatoste mucho más grande con los instintos que usamos para el pequeño –la metáfora hobbesiana–, y el oscuro error nos ha exaltado, de manera que no hay palabra que maneje tanto y tan rápido, y de manera tan inexpresable, como esta palabra, «compatriotas», que debe realmente significar, si la prueba son sus resultados pragmáticos, que sólo hay gloria en el hecho de ser aventajado por los que están dentro de nuestras propias fronteras. En cualquier caso, considérese cuánto mejor es mi combinación uno-dos-tres que el saludo de apertura del discurso de Bruto: «Romanos, compatriotas, adeptos». Él es un orador; pero como vosotros, ingleses, habéis considerado elocuentes a los poco fiables romanos, y como creéis que no sois ni de lejos tan inteligentes como os gustaría ser, pareceré más cercano a vosotros si me disculpo por mi brusquedad. Sin embargo, cuánto más adecuadas son mis sílabas de apertura: cuánto *más fieles*, ya que son fieles a los procesos de hechicería, acentuando la *tresidad* de un encantamiento.

Público isabelino, haciendo que me enfrento a una multitud romana estoy frente a vosotros en un momento de lo más complicado. De hecho, hasta este momento en nuestra obra os hemos tratado de una manera bastante ultrajante. Se puede decir honradamente que ante ningún detalle importante se os han concedido esas respuestas claras y simples a las que, como clientes, podéis pensar que tenéis derecho. Al contrario, vuestro autor os ha mantenido en una condición tan vacilante como a esta misma multitud romana a la que habéis contemplado con tan poco respeto. Dudo que distinga entre ambas. Todo lo que, como Antonio, hago con esta multitud de la obra, como personaje-receta os lo hago a vosotros. Os estaría tañendo; parecería conocer vuestras escalas; os haría sonar desde vuestra nota más baja hasta el tope de vuestro compás. Piensa que sois tan fáciles de tocar como una flauta.

Ah, ha habido signos que reconocéis rápidamente, que podrías sentir tan familiares como el camino por el que habéis venido tropezando. Los conspiradores se han reunido durante una tormenta con «el influjo malsano de la noche». Se han puesto sombreros que les tapan los ojos. Se han tirado unos a otros de la manga. Tales signos cualquiera los puede leer fácilmente. Las calles de Roma se han erizado de malos presagios. La esposa de César ha gritado en sueños que están asesinando a César. Han ocurrido extrañas maravillas astronómicas y biológicas... para apuntar la dirección de nuestra trama y darle peso implicando a los mismísimos cielos. Y finalmente, César es atravesado con dagas. Y sin embargo estos hechos típicos os han atraído a una región en la que no sois competentes en absoluto.

Considerad la carga que ahora lleváis, cuando aparezco ante la multitud de la obra con el cuerpo de César recién asesinado. Hemos establecido un

"principio de César" y un "principio de Bruto", aunque me ruborizo al considerar algunos de los mecanismos por los que los dos principios se han establecido en vuestras mentes. Daos cuenta de por qué razones tan insignificantes habéis estado dispuestos a dejar morir a César. (Los conspiradores ni siquiera lo hubieran tocado si no hubierais estado vosotros también de su parte. Y cuando Casca gritó, «¡Hablad, manos, por mí!», apuñalando al gran César, esas manos homicidas hablaron también por vosotros.) Primero hemos tenido los portentos, empezando por la advertencia del adivino a César de que se guardara de los idus de marzo. Al mostrar cómo iban sucediendo las cosas, estos signos os preparaban, de alguna manera, para avanzar en la misma dirección.

Pero además, *vuestras simpatías han sido envenenadas.* César, ¿un conquistador, un monarca, en razón de sus logros? Y sin embargo estaba sordo de un oído. Tenía epilepsia, y «desfalleció» ante la intensa tensión de rehusar una corona que había codiciado. «Tuvo fiebre cuando estuvo en España», exclamaron, «como una niña enferma», su debilidad sorprendió entonces a Casio. Casio era mejor nadador que César; y cuando ambos saltaron al Tíber en un desafío, Casio tuvo que sacar a César, ante quien debía «doblar su cuerpo si César distraídamente le dirigía un movimiento de cabeza». Su mujer es estéril. A pesar de toda su determinación de ser intrépido, hay un rasgo tímido y supersticioso en él. Y lo que es peor en un emperador, en una noche de tormenta y portentos aparece en escena con el pijama... así que dejémosle morir. Por razones como éstas estáis dispuestos a atravesar un cuchillo en las costillas de César.

Y aún así, estáis tristes por César. No podemos construir provechosamente una obra sobre el horror de un asesinato si no os importa que el asesinado viva o muera. Así que teníamos que hacer algo por César; y os avergonzaríais si os pararais a considerar lo que hemos hecho. Creo que hemos hecho a César atractivo por poderes. Esto es: yo, Antonio, soy un seguidor leal de César; me queréis porque soy una buena persona, porque soy comunicativo, cordial, en gran parte como serías vosotros después de una comida no muy pesada; y como persona dada a los placeres, no es muy probable que permanezca despierto por las noches tramando vuestra desgracia. Si un hombre así ama a César, su amor eleva a César ante vuestros ojos.

Sirvo a un doble propósito. No sólo dejo que César brille un tanto cálidamente con el reflejo de mi resplandor, sino que cuando la *persona* real del "principio de César" es despachada con las dagas, el principio vive en mí, que continúo la función de César en la obra. En el siguiente acto, el cuarto, la *persona* misma reaparecerá momentáneamente como un fantasma en la tienda de Bruto; pero en general, después de la muerte de César, soy el "sustituto en la trama" de César. No es de extrañar que Bruto, cuando se dirigió a la multitud de la obra sólo hace un momento, les dijera que sólo los vicios de César habían sido asesinados, mientras sus virtudes todavía viven, aún están activas.

Y así lo hacen, en mí, que os gusto porque estoy marcado por un rasgo tan servicial como la lealtad. Y cuando esta obra se acabe, Antonio será el único que vivirá de todos los personajes principales; porque os gusta tener cerca un hombre así, que pueda hacer guardia a la puerta mientras dormís. Ante ciertas ideas de peligro, me convierto en el signo de la seguridad. Un pequeño pensamiento alegre para que os lo llevéis a casa después de todas estas matanzas. Sólo la cantidad de "principio de César" suficiente como para que podáis descansar se queda para dar las buenas noches; y el "principio de Bruto" habrá muerto con el fin de obtener este hermoso privilegio para vosotros.

Admito que en cuanto a esto último no soy la receta perfecta. Mi autor ha aportado "recetas de comodidad" más puras para vosotros en otros lugares. Yo muestro un poco demasiada aptitud para el engaño, pero no deberíais sostener esto en mi contra. Este rasgo era meramente una consecuencia de mi posición en la historia: surge del hecho de que cae sobre mí el peso de mantener las cosas en marcha, y la trama de nuestro drama se mueve naturalmente hacia la intriga. Además, recordad que yo era totalmente el juerguista mientras César vivía. Una vez muerto, ya no es tan necesario que yo sea simpático en nombre de César y lo caliente con mi calidez. De ahí en adelante ya no soy un mero adjunto de César, sino el propio vehículo del "principio de César". Así, al expandirme hacia mi papel expandido, debo romper de alguna manera el molde anterior. Dejemos que los *eruditos* expliquen el cambio diciendo que el despreocupado Antonio se convirtió en un hombre más sobrio y más amargado después de la muerte de César. Pero es un hecho obvio que si una pieza importante de la trama desaparece justamente en medio de nuestro drama, algo tiene que ocupar su lugar. Al sustituir a César, es imposible para mí seguir siendo totalmente Antonio. Dejemos que los *eruditos* expliquen mi psicología alterada como quieran; *yo* sé que era una necesidad de la obra.

Os han convertido en conspiradores de un asesinato. Ante esta transgresión, debe haber alguna bestia expiatoria que se presente para el sacrificio. Tales requerimientos nos llevan a la mezcla de la "receta de Bruto", porque es Bruto el que debe morir para que seáis absueltos de vuestro asesinato de un emperador que era sordo de un oído y cuya mujer era estéril. Pero seamos justos. También está el hecho de que arrebatasteis ciertas prerrogativas políticas al rey Juan, y que os han enseñado a quererlas. Aquí también había una fuente de convicción para explotar como ingrediente de nuestra fórmula. Desacreditamos a César ya desde el principio de la obra, incluso antes de que aparezca (oportunidad significativa), dejándoos ver a los tribunos enfadados con algunos plebeyos que se mostraban demasiado entusiastas en sus preparaciones para la vuelta de César después de la victoria. César, parece, intentaría quitar vuestra *Magna Carta* a los romanos. Por el contrario, es la "receta de Bruto" la que prevendría esta desgracia amenazadora de la emancipación política inglesa. Así hacemos a Bruto honrado ante vuestros ojos, haciendo partir su conducta principalmente de este miedo, que es siempre vuestro miedo con

respecto a las circunstancias del estado contemporáneo. Es virtuoso porque hace por los romanos lo que vosotros queréis que hagan vuestros líderes populares por vosotros. Asume la nobleza que se desprende de ser bueno para la empresa privada.

Por otro lado, es un conspirador; por tanto, asume la corrupción por la censura generalizada. Porque el rudo Casca es un adjunto de Bruto; y el malvado, envidioso Casio; y Decio el adulador. Éstas son cualidades que, si las detenta otro que no seáis vosotros, no son agradables de contemplar; por tanto son «vicios». Los actos de Bruto, aunque realizados por una buena causa, son turbios. No se puede ser furtivo como un ladrón sin ganarse en parte la clase de juicios que se emiten contra los ladrones. Nobleza, sí, pero negocios sucios. Y aunque su mujer, Portia, habla a su favor por su profundo cariño (como yo hice obedientemente por César), obsérvese que a ella se le permite mostrar este cariño sólo en los momentos en los que él está comprometido de manera siniestra y le responde con evasivas. Esto es: su *amor* se sugiere a través de sus *recelos*, ya que ella se preocupa porque su marido, que antes era normal, vagabundea por las noches, con «aspecto legañoso e insano», absorbiendo «los humores del húmedo amanecer», de manera que se usa incluso la cualidad de los pantanos para desacreditar un poco a Bruto, justo cuando Portia lo está amando. En resumen: un ajuste expiativo que se ofrece para nuestro pecado de asesinato: valioso, porque era noble y provocaba afecto, pero susceptible en el buen terreno legalista, ya que era un conspirador, como una ciénaga. Al llorar por su muerte, seréis dulcemente absueltos.

En este momento concreto de la obra, sin embargo, cuando me alzo para dirigirme a vosotros acompañado por el cadáver de César, Bruto acaba de enfrentarse a la multitud de la obra, presentando ante ellos la causa de los conspiradores y terminando exonerado. Han clamado su aprobación. Están convencidos de que César habría sido un tirano. Y han gritado al "principio de Bruto", que debe morir por vosotros, "¡Viva Bruto! ¡Viva! ¡Viva!". Es mi cometido, cuando me presento ante la multitud de la obra, idear una *peripecia* para mi público, redireccionando las flechas de vuestras expectativas. Cuando termine mi discurso, debéis estar dispuestos a hacer los preparativos para la muerte de Bruto.

Bueno, un dramaturgo es un jugador *profesional.* Prefiere jugar con los dados cargados. Y no penséis que intentaríamos presentar esta inversión sin asegurarnos antes de habernos guardado furtivamente algunos triunfos. Hemos marcado las cartas un poco... no de manera tan vergonzosa como lo hubieran hecho algunos de nuestros rivales en otras escenas de Shakespeare, pero lo suficiente. Aquí, creo, hemos recurrido al pozo de la magia. Así:

Recordad cómo, en los ritos primitivos de comunión en los que los intereses de un hombre se identificaban con los de otro, los riesgos de daños competitivos se eliminaban gracias a la asociación, una asociación establecida por tres actos simbólicos diferentes: compartir la mujer, intercambiar sangre y

sentarse juntos a la mesa. De ellos, el acto de compartir la mujer ha muerto, enterrado bajo nociones de virtud acompañadas por conceptos posteriores de propiedad. Y aún así os ofrecemos algo similar en las palabras de César agonizante, *«Et tu, Brute?* Entonces, ¡cae, César!», que sugieren que en el dolor de César hay algo más que el dolor de los cuchillos, hay un dolor de intimidad arrancada, que provoca un reproche casi a la manera de Cristo en su sustitución de la venganza por la tristeza, cuando la víctima ve que el «ángel de César» estaba entre sus asesinos. En este momento César se engrandece; porque debe morir bien, a cargo de Bruto. Han compartido un afecto; por tanto, se ha violado una promesa contraída en los términos profundos de la magia.

Con respecto a los ritos de la mesa: cuando los conspiradores llegaron para asegurarse de que César estaría a mano en el Senado para ser asesinado, César les da la bienvenida calurosamente: «Amigos míos, entrad y tomad un poco de vino conmigo». Y finalmente, en cuanto a la comunión de sangre, de qué manera tan terrible se vivifica y se burla (en piadosa profanación) cuando los conspiradores, a la voz de Bruto, se bañan en la sangre de las heridas de César. Tres fórmulas mágicas ultrajadas; así os habla Shakespeare, con una voz que habéis oído mientras no estabais escuchando.

Ahora estoy ante vosotros, designado para la tarea concreta de idear nuestra peripecia, redireccionando las flechas de vuestro futuro mientras aparentemente sólo me ocupo de redireccionar las de esta indisciplinada multitud de la obra. Me proclamaré, con lo que sigue inmediatamente, como el "principio de César" perpetuado en toda su perfección. Aquí cumplo con el compromiso que adquirí cuando aparecí por primera vez en escena después del asesinato de César. Claramente vine a asegurar a los conspiradores que estaba dispuesto a hacer las paces con ellos, ahora que, definitivamente, la ofensa no tenía ningún remedio. Les di la mano, uno por uno; pero en el mismo acto de hacerlo los olvidé, y empecé a reflexionar en alto sobre la magnificencia destruida de César. De esta manera os señalaba el hecho de que no me estaba volviendo contra César, incluso aunque «estrechara las manos sangrientas de sus enemigos". (Vosotros querías que permaneciera al lado de César, ya que así estaba establecido en mi papel en esta obra. Me habían dado mi etiqueta; y como niños, insistís en que el nombre *verdadero* de una cosa es el nombre con el que la oísteis nombrar por primera vez. En vuestra insistencia en que permaneciera como aliado de César, repitiendo mi número, agradecéis la pequeña pista que os doy con mis meditaciones absortas ante el cuerpo de César. En vuestra satisfacción al recibir de mí este signo para restablecer mi identidad, incluso aunque haya hecho las paces con los conspiradores, no os paráis a pensar por qué no deberían los conspiradores interpretar este signo precisamente como vosotros lo hacéis. Vuestra preocupación por vuestro propio problema estético os lleva a pasar por alto esta deformación de la verosimilitud, como pensábamos que haríais. Juzgamos que, en vuestra ansiedad por recibir la pista, no seríais muy exigentes en cuanto a nuestra manera de transmitirla.)

Bruto, recordaréis, había pedido a la multitud que sopesara lo que había dicho, y que juzgara sus afirmaciones críticamente. Pero, de hecho, no les dio oportunidad de seguir su consejo. Les dijo que eligieran, y después afirmó su enunciado de tal manera que no había elección. Los que amaban a Roma, dijo, debían estar de acuerdo en que había que haber matado a César. Los que no amaban a Roma, debían oponerse. Si hay alguno que no ame a Roma, que de un paso adelante para mostrar su protesta. No hubo ningún movimiento; por tanto, el asesinato está avalado.

Y ahora, compatriotas, escuchad cómo pido a la multitud de la obra que me preste su atención, cuando procedo a presentar ante vosotros una trama en miniatura. No es un modelo muy difícil el que pido que contempléis: una pieza de traducción rudimentaria, a través de la cual os despierto a las satisfacciones de la autoría cuando me oís decir una cosa y sabéis que quiero decir otra. «Vengo a enterrar a César, no a glorificarlo»... por lo cual lo glorifico tan rotundamente que toda la fuerza del "principio de César" vuelve a revivir.

> ... Si yo fuese a excitar
> vuestras pasiones a la saña y al motín
> sería injusto con Bruto, e injusto con Casio...[2]

Por lo que incito a corazones y mentes a la saña y al motín. Y según se va aclarando el modelo, puedo sutilizarlo, mostrando la deshonra de Bruto y su banda llamándolos a todos hombres honrados. Y en el momento en que menciono el testamento de César, diciendo que no lo leeré porque inflamaría al pueblo, de acuerdo con el modelo vosotros esperáis oírme leer el testamento. Los oís suplicarme, me oís negarme. Entonces observáis cómo desciendo, para estar entre ellos, de manera que pueda «darme cuenta» mejor de la muerte de César por ellos, y convertirlos en llorosos oficiales de justicia mientras evalúo las heridas:

> Si sabéis llorar, hacedlo ahora.
> Todos conocéis este manto. Recuerdo
> la primera vez que César lo llevó.
> Fue una noche de verano, en su tienda,
> el día en que venció a la tribu nervia.
> ¡Mirad! Por aquí se hundió el puñal de Casio;
> ved el desgarrón del rencoroso Casca;
> aquí le apuñaló su muy amado Bruto,
> y, cuando le arrancó su acero miserable,
> ved cómo le siguió la sangre de César,
> como corriendo hacia la puerta para ver
> si era Bruto quien llamaba tan cruelmente.
> Pues Bruto era, ya sabéis, su predilecto.
> ¡Juzgad, oh dioses, si no le quiso César!

Ésta fue la herida más atroz,
pues cuando el noble César vio que le atacaba,
la ingratitud, más fuerte que los brazos
traicioneros, le remató. Entonces estalló
su inmenso corazón y, embozado en su manto,
al pie de la estatua de Pompeyo
(que estaba chorreando sangre), el gran César cayó.
¡Ay, qué caída, compatriotas! Allí yo,
y vosotros, y todos caímos,
mientras la vil traición se crecía frente a todos.
Ahora lloráis, y veo que os ha hecho mella
la piedad; son lágrimas que os honran.
Nobles almas, ¿por qué estáis llorando de ver
el manto rasgado de César? ¡Mirad, aquí está él!
¡Desgarrado, como veis, por traidores!

Veis mi «transferencia» cuando aparto la capa del hombre muerto que la ha vestido. Veis a la multitud de la obra *inflamarse* cada vez más ante mis palabras de *compasión* (recordad nuestro modelo). Crece un murmullo de amotinamiento; la gente está a punto de explotar de furia; pero nosotros «consolidaremos» nuestra posición. Y ahora, redondeando el modelo, vuelvo a la cuestión del testamento, que me había negado a leer:

Pero amigos, ¿qué vais a hacer? ¿Qué ha hecho César
para así merecer vuestro cariño?
Ah, no lo sabéis. Tendré que decirlo:
se os olvida el testamento de que hablé.

Después de lo cual les leo el testamento de un rico filántropo; y su rencor contra los conspiradores es absoluto. Habéis sido absorbidos... ¡bah! demonios, cómo os gustan las intrigas, con todo lo que censuráis a los intrigantes. ¿O es la maquinaria lo que os gusta... y os encantaría estar junto a mí para fabricar un motor que avance suavemente hacia la fatalidad?

Casio tenía razón al proponer que me mataran junto a César. Pero Bruto mantuvo que era suficiente matar a la *persona* del "principio de César", basándose en que el *adjunto* se desplomaría ante la ausencia de su fuente:

Cayo Casio, si cortamos la cabeza
y después acuchillamos los miembros
nuestra acción parecerá demasiado sanguinaria...
Pues Antonio es sólo un miembro de César.

. . . .

En cuanto a Marco Antonio, no pienses más en él,
pues no puede hacer más que el brazo de César
cuando se le haya cortado la cabeza.

Así el "principio de Bruto" mata a la mitad del "principio de César", y perdona la vida a la otra mitad que a su vez lo destruirá.

Recordad estos pasos: cómo primero, después del asesinato, mandé un mensaje con un criado ofreciendo unirme a la causa de los conspiradores si me garantizaban seguridad. Cómo empecé a reflexionar sobre el cuerpo de César. Cómo, después de *salen todos menos Antonio*, di rienda suelta al veneno que llenaba mi garganta:

¡Perdóname, sangriento pedazo de barro
por tanta dulzura con estos verdugos!
Escombro eres hoy del hombre más noble
que vio la luz en el curso de los siglos.
¡Ay de la mano que vertió tu augusta sangre!
Sobre estas heridas (cuyas bocas mudas
sus labios rojos abren invocando
mi voz y mi palabra) aquí profetizo:
Caerá una maldición sobre los miembros humanos;
la furia interna y la cruel guerra civil
angustiarán a todas las partes de Italia;
serán tan comunes la sangre y el estrago
y tanta atrocidad habrá que presenciar
que las madres sonreirán al ver a sus criaturas
destrozadas por las manos de la guerra,
pues tanta barbarie ahogará a la compasión.
Y marchará en son de venganza el espíritu de César,
con Ate a su lado salida del infierno,
y, soltando a los perros de la guerra,
gritará en estas tierras con voz soberana "¡Muerte!";
y el hedor de esta infamia llegará hasta el cielo
con cadáveres podridos implorando sepultura.

Después, en mi discurso ante los romanos, cumplo mis promesas, comenzando los procesos por los que el "principio de Bruto", que mató a la "*persona* César", es conducido hacia su muerte por el adjunto de César.

Agradecednos este crecimiento creciendo con él; y en la escena siguiente os permitiremos exprimir la última suma de emoción disponible en la secuencia ascendente, haciendo que gotee, no por una presión aún más caliente, sino por enfriamiento instantáneo. Había un tal Cina que sobresalía entre los conspiradores. Ahora sale a escena otro Cina, Cina el poeta, grotesco, la caricatura de un poeta, el esteta, uno como los que ya hace mucho tiempo os han enseñado a que os riáis de ellos (nuestro autor está pisando terreno seguro aquí). Es un pillo ansioso pero poco efectivo, que probablemente reconoce un buen verso cuando lo ve, y sin duda le hubiera extasiado escribir simplemente versos como los que Shakespeare escribió; y quizá podría incluso haberlos escrito si hubiera sabido, como Shakespeare, cómo extraer belleza de la tos-

quedad. Sin embargo nuestro dramaturgo lo traiciona para que os deleitéis, mi apestoso público, lo convierte en objeto de vuestras carcajadas, ridiculiza a uno de su propio Gremio en beneficio vuestro, aunque vosotros no tenéis ningún deseo de escribir como Shakespeare y preferiríais comer carne de vaca en vez de escuchar una obra, pero no se puede estar siempre comiendo carne de vaca, por lo que de vez en cuando venís aquí, exigiendo una dicción firme, carnosa. La multitud se tropieza con este Cina y lo abruma. Primer Ciudadano, Segundo Ciudadano, Tercer Ciudadano, y Cuarto Ciudadano, cada uno haciéndole una pregunta diferente, todos al mismo tiempo, insistiendo imperiosamente en que conteste sin demora. Es todo bastante gracioso, ya que Cina está cómicamente aturdido. Y cuando le preguntan su nombre, y dice con aplomo «Cina», empiezan a zarandearlo seriamente; y cuando les ruega un poco de precisión, insistiendo en que él no es Cina el conspirador sino Cina el poeta, le responden irrefutablemente que abominan del nombre, y que lo aporrearán por sus versos, y el acto termina con el grupo alborotado retirándose de la escena. Vosotros sabéis de alguna manera que el Cina poético no sufrirá ningún daño importante. Será simplemente asesinado de mentira, como un payaso herido por balas de cañón; pero con este chasco hemos reafirmado de otra manera las feroces intenciones de la multitud. Hemos afianzado las flechas de vuestras expectativas, facilitando de paso vuestras obligaciones con respecto a la apertura del Acto IV.

Seréis manejados aún más hábilmente por lo que sigue, ya que nuestro Gran Demagogo continúa manipulando vuestras mentes. Pienso especialmente en la escena segunda del próximo acto, cargada con la constante presión organizada de los acontecimientos. Seréis testigos de una sobrecogedora pelea entre Bruto y Casio. Después de esta violencia y de la triste reconciliación (estos hombres se están desintegrando), habrá un descenso contrastado hacia una blanda escena lacrimosa, cuando el criado apático de Bruto le toca una melodía desconsolada en la quietud de la noche (Portia ha muerto); y el criado es apático, y puede quedarse dormido como han hecho Varro y Claudio; entonces, con tres hombres dormidos (y vosotros reblandecidos de simpatía) y sólo Bruto despierto, habrá, todo alrededor, una somnolencia, y una "soledad de Bruto"... a la que la "*persona* César", ahora un fantasma, puede volver para indicar, con una vaga profecía, que todo se acabará para Bruto en Filipos.

NOTAS

[1] En inglés corresponde exactamente a ese número de sílabas: *Friends, Romans, countrymen* (una, dos y tres sílabas). (N. de la T.)

[2] La traducción de los fragmentos de esta obra está tomada de la edición y traducción de Ángel-Luis Pujante, Espasa Calpe, Colección Austral: Madrid, 1990. (N. de la T.)

Experimento de traducción (de Noche de Reyes)

Acto I, Escena i. *Una habitación en el palacio del Duque. Entra el Duque, Curio, Nobles; Músicos.*

Duque: Siendo el primero que habla en un drama bien estructurado, empezaré significativamente –en el sentido de que daré al público algún indicio de mi «programa» inmediatamente–, sugiriendo la *cualidad* que los siguientes acontecimientos van a *cuantificar.* Por su sensibilidad a los principios, el hombre coloca piedras angulares, distribuye recuerdos cuando se inicia una nueva empresa, pronuncia «discursos de despedida» e incluso (bastante irónicamente) considera el *entierro* como símbolo de un "nacimiento en el cielo". Así que no violaré la confianza implícita de mi público, una confianza que depositan en mí sin ni siquiera saber ellos mismos que lo hacen. Así, dirigiré inmediatamente las flechas de sus expectativas: mis mismas palabras de apertura revelarán un aspecto de esta tarea:

> Si la música, como dicen, es alimento de amor, tocad...[1]

Como las células absorbiendo la luz del sol, como el feto tomando calor en su "paraíso uterino", *recibiendo* nutrición; sin aventurarse de forma agresiva, predatoria, como esos animales de la jungla que acechan, saltan y capturan antes de comer, y que tienen que provocar odio y daño; sino simplemente como se alimentan las larvas, dejadme absorber una música suave. Vosotros, el público del poeta, todavía tenéis colocado ante vosotros más claramente lo que tengo en la cabeza. Hay «músicos»; han tocado un poco, animándoos a subir y bajar en *Einfühlung*[2] con su melodía, acomodándoos ya desde el principio a un estado de aquiescencia. Vosotros también habéis permanecido abiertos, como las células para llenarse, como prospera el feto, simplemente viéndose obligado a absorber la recompensa. La tierra permanece extendida bajo la fina lluvia; no un asolamiento, sino una neblina que cae suavemente, manchada de sustrato (no me refiero a la meteorología, sino a una forma de sentir). Somos recipientes. Toquen.

> ...siempre, tocad hasta saciarme. Así
> el deseo languidecerá y acaso muera.

Lo cual modifica considerablemente mi primera afirmación. Porque si al oír la suave música se produce una absorción de calor, una alimentación larvaria, ahora hemos introducido un elemento extraño a esa recepción absoluta. Al hacernos permanecer abiertos a la clemencia, la música nos mantiene abiertos en general; y así puede también mantenernos abiertos a la inclemencia, si es que hay inclemencia rondando. Vosotros, norteños, especializados en las ficciones de amor y sus melancolías, sabéis que al mencionar el «alimento del amor» hemos introducido el tema de la melancolía. Así que rápidamente vosotros, expertos, detectáis los signos y decidís por qué vuestro Duque está sombrío. Hemos sugerido dos actitudes a la vez: cómo, con la nutrición de la música, se pone en marcha un apetito añadido. No os desconcertaré diciendo que, al haber permanecido abierto a este «alimento de amor» (la música), puedo, al hartarme, cerrarme a mí mismo. Vosotros, glotones isabelinos, podéis captar este tropo con bastante presteza; por tanto, entremezclo cosas tan ampliamente separadas en su registro como la música tenue y el conocimiento visceral, porque incluso nuestras imaginaciones más delicadas las tenemos que imaginar con nuestros cuerpos.

¡Oh, esa melodía... de nuevo... qué lenta se desvanece...!

Un «desvanecimiento» es simplemente una «cadencia» (de *cadere*, caer); así que uso aquí una designación puramente técnica con independencia del incremento sentimental que pueda acarrear. Si las notas caen en una semicadencia, dejémonos caer con ellas; todos juntos: nuestra melodía, nuestras imágenes verbales y nuestro público tirano pero crédulo. Consideremos todo lo que contienen los "pensamientos «bajos»" para unas personas que se representan la ambición y la victoria como *altos*, para las que una carrera es una escalada a la montaña, que se abrirían camino hacia los manantiales, que colocarían sus *talones* sobre un *cuello*, cuyo paraíso está *por encima* de ellas, y a las que se les deja pudrirse seis pies *por debajo*. Estoy hablando de una renuncia tan completa que se convierte en protectora. Lo que he propuesto realmente es llevar la bendición de la alimentación larvaria a ese estadio posterior a la *estereotipia* en el que las cosas humildes se protegen a sí mismas haciéndose *inmóviles*. Veamos: no tienen una defensa más firme que ésa; una mera rigidez, un apagado del registro, un método integral como el que podría derivar su esquema de felicidad, no de una arrebatiña de carne viviente, sino de un baño en agua tibia, un "ser alimentado con tubos" desde una "placenta de maná". De acuerdo con esto, ante un peligro, simplemente cerraría los registros del peligro; de manera que la música en este punto, para hacer fuera de mí lo que yo le haría hacer dentro, cae muriendo.

[Novelista: cerrarse a sí mismo es intentar una «protección por inmovilidad». Quiero decir: estos seres que se alimentan de forma larvaria normalmente, ante la amenaza de un peligro, caerán en una rigidez, haciéndose a sí

mismos inexistentes por medio de la rigidez. Al carecer de armas predadoras, su defensa está en la simulación de muerte, que es lo que vemos desde fuera, ya que observamos sólo la acurrucada ausencia de respuesta de sus formas cuando les tocamos con un palo u otra cosa; pero que obviamente tiene su "contrapartida de muerte" en la detención de sus emociones, la inmovilización de sus pequeños pensamientos de oruga. Así, este Duque es amable, no golpearía a nadie, pero pide sólo poder «apagar» toda su experiencia, protegerse a sí mismo convirtiéndose en una nada viviente].

> Oh, inundó mi oído cual viento dulcísimo
> que suspira sobre un lecho de violetas
> dándole un perfume para luego quitárselo.

Como vosotros, público, ya sospechabais, mi súplica de la «saciedad» era de alguna manera metafórica. Sabéis que quería que siguiera la música (en el sentido de que no apagaría mi sensibilidad a la situación dulcemente infeliz que hay «detrás» de la música). Pero ha ocurrido un cambio importante... y menciono el soplo estimulante de un aroma en la nariz. ¿He hablado de la "alimentación larvaria", con su «receptividad pura», su mero yacer boca abajo... y he descrito la defensa, en este sentido, como un proceso igualmente no agresivo, un "encerrarse en sí"? Entonces hay que pararse a pensar que estoy hablando en la Inglaterra isabelina, a una nación turbulenta de pendencieros y cazadores. Para ellos, incluso una alabanza extática de la pasividad, no puede durar mucho sin convertirse más bien en una *invitación.* No podéis tomar mi melancolía como señal de que, en lo que a mí concierne, no hay futuro, porque no hay ni un solo miembro de todo este público que no tenga futuro (que no tenga una imagen de algo parecido a lo que, en el siglo XVI, se consideraba vagamente que había disponible en América). [Novelista: al hablar de un «viento dulcísimo que suspira sobre un lecho de violetas dándole un perfume para luego quitárselo», ha agrupado muchos signos, empezando por el típico de que las violetas son pudibundas y al mismo tiempo florecen en las fases emergentes de la época de celo. El amor adolescente, incipiente, que nuestros poetas ingleses adultos han adorado, se simboliza mejor con motivos primaverales (de una estación adolescente). Son las razas sureñas, acostumbradas al resplandor del sol, las que parecen más complacidas con los aspectos resplandecientes y culminantes del cariño. Pero el norte, a fuerza de esperar la primavera, está educado para esperar lo incipiente, de ahí la paradoja de esos tipos maduros que valoran especialmente un mero brote de afecto y escriben nobles papeles para ser representados por muchachos resollando con voz de falsete... Nótese también cómo se ha producido una discreta sinestesia –no obvia, como en el soneto de Rimbaud en el que presenta los colores equivalentes a las vocales– sino con un movimiento imperceptible con el que, sin saberlo,

el público se ha dejado llevar del sonido al aroma, se le ha dicho que la música *suena* como *huelen* las violetas. Pero si el sonido era para la receptividad larvaria, el aroma es un incentivo para formas de pensar más agresivas; para la nariz flota en el aire la promesa de una presa. Ahora no es un feto absorbiendo calor, sino un cazador, ¡aunque el cambio venga bajo el disfraz encantador de un lecho de violetas! Proceso: empezando con lo receptivo, se vuelve hacia un interés tanteador por la protección de la inmovilidad, y después hacia esa promesa de un futuro que siempre surgiría en esos hombres cuando les hablamos de una renuncia; y finalmente, un paso adelante.]

> ¡No, no más! ¡Que está perdiendo su dulzura!

La tela de gasa que he elaborado alrededor de mi noción de receptividad pura ha sido rasgada por la ambición. El aroma, por mucho tacto que haya desplegado para introducirlo aquí, es un tema más práctico; y cuando el sonido se ha convertido en aroma, los significados se trasladan correlativamente. Lo que era como una suave lluvia cayendo sobre mí, es ahora algo que hay que buscar. Mientras mi ritmo hasta ese momento ha sido ondulante, un mero aliento o un ritmo embebedor, ahora oportunamente da un salto, como el de los que arrebatan (refunfuñando abruptamente "¡No, no más!"). Hablando simplemente de violetas, me revelo como predador. Después empiezo a reflexionar, en un tono diferente:

> Qué lozano, qué ágil eres, oh espíritu del amor,
> eres inmenso como el océano;
> así también tu avidez –no importa lo que engulla,
> ni su precio ni su valor– hace que todo
> quede disminuido, y degradado...
> ¡Y en un instante!

[Novelista: comenzó en tono lunático, y aquí ha llegado a la mera diagnosis. La diagnosis es lo «estético», es «pura investigación», es un mero «interés abstracto» en las cosas, es «curiosidad caprichosa»; surgida de la caza primitiva en la selva, cuando todo podía ser una presa, de ahí que cualquier cosa mereciera una inspección, de ahí que los organismos simplemente «miraran a su alrededor», de ahí que se hicieran «especulativos». Así, el Duque se ha trasladado absolutamente del pensamiento larvario al predador (ambos están en nuestros tejidos); y ahora es crítico, diagnóstico, buscando... en una búsqueda tan casta como estarían dispuestos a considerarla sus mentes lascivas, lujuriosas, apolíticas, de cama.]

> Curio: ¿Queréis ir de caza, mi señor?
> Duque: ¿Cómo decís?
> Curio: A cazar ciervos, mi señor.

Duque: Sí, así es, a cazar el ciervo de corazón más noble.
El día que mis ojos vieron a Olivia por primera vez...

Etcétera.

NOTAS

[1] La traducción de todos los fragmentos de esta obra está tomada de la edición del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero, Editorial Cátedra: Madrid, 1997. (N. de la T.)

[2] *Einfühlung* es un término alemán usado por Rudolph Lotz y Wilhelm Wundt a finales del siglo XIX en una doctrina estética; más tarde se traduciría como «empatía». (N. de la T.)

Caldwell: creador de grotescos

La obra más reveladora de Erskine Caldwell es un «divertimento». Me refiero al último relato de *American Earth* [*La tierra americana*], «The Sacrilege of Alan Kent» [«El sacrilegio de Alan Kent»]. Está dividido en tres secciones, con títulos absolutamente no caldwellianos, «Tracing Life with a Finger» [«Dibujando la vida con un dedo»], «Inspiration for Greatness» [«Inspiración para la grandeza»] y «Hours Before Eternity» [«Horas antes de la eternidad»]. En estas palabras captamos un tono melancólico que, aunque forma parte de América hasta el punto de que fue establecido por Poe, se asocia más generalmente con los piadosos satánicos que desarrollaron las formas de Poe en Europa: Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont y el primer Gide. Esta obra es única en Caldwell, tanto en la forma como en el tono. Mientras sus otras historias, largas o cortas, están escritas con la continuidad de las ondulaciones del cuerpo de una oruga en movimiento, «The Sacrilege» es una cadena de párrafos breves numerados, cada uno absolutamente aislado del resto. Realizados con la solemnidad de una despedida o un testamento, contienen una especie de retórica aforística, salvo que los aforismos son más bien diminutas tramas en vez de ideas. Observamos aquí una resonancia formal, una cualidad estentórea obtenida por una rápida relación de plagas, monstruosidades, horrores, obsesiones, desastres e imaginaciones gigantescas presentados frente a un tierno "contratema": «Nunca he oído a una chica de rostro, cuerpo y ojos hermosos decir nada que no sean palabras hermosas». Aquí tenemos el símbolo del vagabundo, empujado por pecados innombrables y atraído por vagas visiones de vuelta a un hogar de dulzura femenina. Los rápidos segmentos nos sacuden de un lado a otro entre la brutalidad y la melancolía. Quizá lo grandioso, lo violento y las cualidades amables de la obra se fusionan en este pedazo de poesía purísima: «En una ocasión el sol pegaba tan fuerte que un pájaro descendió y caminó junto a mí bajo mi sombra». Una página de *Pagany* que contenía esta frase fue lo primero que vi de Caldwell en mi vida. Durante un tiempo vociferé mi entusiasmo; pero no podía entender cómo cuadraba con parte del resto de su obra.

Ahora que tenemos cinco libros para examinar, las conexiones se disciernen con más facilidad. Me parece que Caldwell ha mantenido en toda su obra la misma religiosidad remisa que distingue a «The Sacrilege», pero sim-

plemente la ha depositado en moldes menos impresionantes. Podemos detectarla, transformada, en el estímulo que lo conduce a la blasfemia y la profanación para nuestro entretenimiento. Podemos atisbar esta religiosidad remisa en las transgresiones y penas de muerte simbólicas que dan forma a las tramas de *Tobacco Road* [*El camino del tabaco*] y *God's Little Acre* [*La pequeña tierra de Dios*]. Es el tema principal explícito de muchas conversaciones en todas sus novelas. Se revela en una preocupación casi primitiva por los tabúes sexuales y los ritos de fertilidad, que surgen en oposición al tema de la castración. En sus aspectos moderados, más sociales, se muestra como una tendencia a negar a los humanos su humanidad, como si el autor, abatido en secreto, quisiera «hundir a los demás» con él. De forma divertida, aparece de una manera aún más atenuada como caricatura y humor, induciendo aquí el estado mental de «rechazo» a incongruencias extravagantes que a veces pueden recibirse con una carcajada, pero que están con frecuencia conectadas tan de cerca con la degradación y el sufrimiento agudo que el efecto es totalmente siniestro. Hacia el final de sus obras más largas, el acicate de la religiosidad remisa provoca pasajes moralistas grandilocuentes en los que sus maniquíes subnormales, extrañamente eufóricos a través del simbolismo de la historia, se trascienden a sí mismos y hablan de una propuesta vital con un fervor casi evangélico (además de una ligera sugerencia de que han leído a D. H. Lawrence). Y en un episodio inesperado en *Journeyman* [*El Viajante*], su último libro, Caldwell ha llegado tan lejos como para introducir una cualidad de desapego al mundo en el centro mismo de su madriguera humana; porque no puedo interpretar de ninguna otra manera el pasaje (que Horace Gregory ha seleccionado para su análisis) en el que tres hombres se turnan para mirar a través de un agujero en la pared del cobertizo, mientras uno sermonea: «Es estar aquí sentado mirando los árboles a través del agujero durante todo el día lo que de alguna manera me conmueve. No sé lo que es, y podría no ser nada en absoluto cuando lo piensas. Pero no se trata de saberlo, en todo caso... es simplemente estar aquí sentado y mirar a través lo que de alguna manera me hace sentir como si el cielo pudiera no estar tan puñeteramente lejos».

Considerando al religiosidad remisa como el tema subyacente sobre el que sus obras sucesivas son variaciones, no quiero dar a entender que Caldwell, como Hemingway, se esté preparando para una vuelta a Roma. Su poderoso relato «Kneel to the Rising Sun» [«Arrodillado ante el sol naciente»] indica que puede hacer el cambio de la negatividad a la afirmación con opciones llamadas normalmente laicas. En tanto en cuanto le mueve la necesidad de salvación, parece dispuesto a encontrarla en el terreno de la exhortación política, esforzándose principalmente en ver que nosotros y él nos ponemos del lado correcto en cuestiones de justicia social. Pero como vindicación parcial de mi propuesta de que su culto a la incongruencia parece enraizarse en la misma fuente que su propaganda social,

observaría que, precisamente en este relato de un linchamiento, su énfasis en el embrollo juguetón de las viejas convenciones se modera: en vez del rechazo humorístico, como se mostraba en su anterior entusiasmo por desvirtuar las convenciones, obtenemos una sobria afirmación de valores positivos. No actúa simplemente para ultrajar una vieja perspectiva lanzando sus reglas sobre lo bueno y lo malo en total confusión: suscribe una perspectiva alternativa, con un bien y un mal propios y positivos, y con indicaciones definidas en cuanto a cómo quiere que se configuren nuestras simpatías y antagonismos. Dicho sea de paso, este desarrollo sugiere las formas en las que una motivación esencialmente no política o no económica puede utilizarse al servicio de la crítica política o económica.

Que alguien tan capaz de entretenernos *embrollando* nuestros juicios sea igualmente fértil *estabilizándolos* está por ver. Mi suposición sería que no lo va a ser, ya que tendría que dominar toda una nueva técnica de expresión. Sus propias habilidades tienden a trabajar en su contra. Recientemente escuché a un hombre quejarse de que Caldwell «todavía tiene que aprender que la revolución empieza por encima del cinturón». Y yo me inclino a suponer que, en el aprendizaje, puede empezar a encontrarse psicológicamente desempleado. Un método literario es tiránico: es el pelaje del escritor; moldea lo que un escritor puede decir determinando lo que puede ver; por tanto, imaginaría que Caldwell tendría que desarrollarse satirizando a personas más complejas en vez de defender sin lugar a dudas la causa de las simples. Pero ésta es una suposición sobre el tiempo de mañana.

Cuando digo que la aptitud concreta de Caldwell ha sido la de embrollar o desvirtuar convenciones, me refiero a su forma diestra de juntar cosas que no cuadran. Un escritor poco dotado, por ejemplo, podría esforzarse en absorbernos con una descripción sensacionalista del acto sexual; y el resultado sería insignificante. Pero tal escritor sin inventiva sería probablemente bastante «convencional», en el sentido de que aceptaría las convenciones usuales en cuanto a la privacidad de este acto. Caldwell puede ser mucho más estimulante simplemente alterando la situación acostumbrada, de manera que la gente esté mirando y comentando de la manera más afable, como en el episodio cómicamente inapropiado de esta naturaleza en *God's Little Acre*. O puede hacer decir a Ty Ty, sin vergüenza, a sus hijas y a su nuera, cosas que sólo se dirían «convencionalmente» con la mayor intensidad morbosa. Con un sorprendente truco de exceso de simplificación, Caldwell pone a la gente en situaciones sociales complejas, pero les hace actuar con los escasos y toscos tropismos de un insecto; y el resultado es ingenioso, mientras Lawrence, en una variante del mismo modelo, es tan torpe como un elefante en su uso de palabras vulgares para las relaciones sexuales románticas. Probablemente sólo en la orgía final de *Journeyman* es Caldwell tan poco diplomático en su tratamiento. Aquí, con la literalidad casi de un inventario, nos hace observar en todos y cada uno de los miem-

bros de la congregación ese fenómeno que tanto mortificó a San Juan de la Cruz, el hecho de que, como el cuerpo tiene menos canales de expresión que la mente, el éxtasis religioso agudo pueda identificarse neurológicamente con el orgasmo sexual.

En los libros de texto de psicología leemos informes de experimentos en los que se despoja a un animal de la parte principal de su cerebro, con el resultado de que las respuestas del animal a los estímulos se simplifican en gran medida. Una rana descerebrada de esta manera puede saltar cuando la golpean, comer cuando la alimentan y croar cuando la acarician; pero es evidente que con la operación la personalidad del pobre bicho ha desaparecido. Se ha convertido en algo menos parecido a un organismo viviente y más parecido a un timbre, que suena cuando se aprieta el botón. Ha perdido la parte de sí misma que a veces se llama libre albedrío, y que Bergson denomina «centro de indeterminación». Y sus comportamientos, comparados con los comportamientos de una rana completa, son evidentemente grotescos. Con frecuencia parece que Caldwell ha ejecutado una operación de éstas en las mentes de sus personajes. Cuando Ty Ty Walden se queja en *God's Little Acre,* «En algún momento nos han jugado una mala pasada. Dios nos ha colocado en un cuerpo animal y ha intentado hacernos actuar como personas». Es una queja justa de Ty Ty como criatura de su propio creador particular. Lo que la rana descerebrada es a la rana completa, son los personajes de Caldwell a la gente real. En vista de lo cual, es positivamente increíble que sus extravagancias, imaginadas en un mundo esencialmente tan fantástico como el Swift, hayan pasado alguna vez por realismo.

Pearl, la imagen de las cosas mejores en *Tobacco Road,* ni siquiera *habla.* Los sobones de Anderson farfullan, pero en este libro la rubia esposa infantil que se encarga del deber novelístico de mantener un pequeño rincón de gloria en medio de la degradación, es totalmente inarticulada. Para ella no existe una llave verbal como la que usó el gran sonetista para abrir su corazón. Aunque está casada, duerme sola; no mirará a su tosco marido; se niega a discutir sus apetitos con él (grita cuando la pega, pero «Lov no consideraba esto una conversación»); y al final, todavía sin palabras, desaparece, sin duda para convertirse en prostituta en Augusta. Sentimos que las medias de seda en la ciudad son la negación utópica más noble que puede concebir en todo el empobrecimiento físico y espiritual que hay a su alrededor; pero aportará a su comprensión de esta insignificancia una profunda delicadeza innata, invisible para todos excepto para el novelista y sus lectores.

En este análisis de Pearl, puede parecer que he entrado en contradicción conmigo mismo. Porque hablo de los personajes infrahumanos de Caldwell, y sin embargo los doto de gran delicadeza. Aquí llegamos al rasgo más sutil del método de Caldwell. Donde el autor omite mucho, el lector empieza a imaginar la diferencia por sí mismo. Precisamente omitiendo la humanidad donde la humanidad viene más al caso, puede estimular al lector a aportarla.

Cuando la abuela hambrienta de *Tobacco Road* está muriéndose, con su rostro en la tierra, y nadie muestra ni siquiera un interés de espectador por su desgracia, se nos estimula a la angustia. Cuando estos autómatas muestran algún ligero tinte de sociabilidad, puede parecer un destello de sabiduría esencial. Sospecho que, al cargar la responsabilidad sobre sus lectores, está sacando más de la pila comunitaria de lo que ha puesto en ella. Quizá está haciendo uso de lo que ya teníamos en vez de añadir a nuestra reserva. Ha evocado en nosotros una cualidad, pero no la ha materializado en suficiente cantidad. En cualquier caso, el silencio de Pearl en *Tobacco Road* y la sobria parodia de los hombres mirando por la grieta en *Journeyman,* concuerdan con el extraño albino de *God's Little Acre,* el «mago» que hace esa simple y lírica declaración a Darling Jill (agraciada con uno de los nombres más hermosos de la historia de la ficción):

> «Desearía haberme casado contigo», dijo, sus manos temblando junto a ella. «No sabía que había una chica tan bonita en algún lugar del país. Eres la chica más guapa que he visto nunca. Eres tan dulce, y hablas como el canto de un pájaro, y hueles tan bien...»

He negado que Caldwell sea realista. En sus tonterías se acerca más a los dadaístas; cuando en lo grotesco es serio, es un surrealista. Nos podríamos comprometer llamándolo sobre todo simbolista (si con simbolista nos referimos a un escritor cuya obra sirve fácilmente como caso clínico para el psicólogo, y cuyas tramas son más inteligibles cuando se las interpreta como sueños). En *The Saturday Review of Literature* [*Revista literaria del sábado*] hace unos meses, el doctor Lawrence S. Kubie señalaba como especialmente significativa la ausencia de la mujer maternal en la ficción de Caldwell, con un culto concomitante a la esterilidad. Y su artículo daba muchas claves relevantes en cuanto a las conexiones *no racionales* contenidas en la imaginería de *God's Little Acre.*

En libros de textura realista compleja, como las grandes novelas sociales del siglo XIX, podemos sentirnos justificados considerando como una intrusión los comentarios del psicólogo cuando nos hace descubrir en ellas simplemente una sublimación de unos cuantos impulsos rudimentarios. Lo importante no es la base, sino la superestructura. Con simplificaciones fantásticas del tipo de las de Caldwell, sin embargo, la aproximación simbólica tiene más relevancia. Así, a la elección de la hambruna extrema como un tema de *Tobacco Road,* se le encuentra un significado más allá de la justificación realista cuando lo relacionamos con pasajes de *God's Little Acre* en los que Ty Ty, admirando a Griselda, declara que la visión de sus «bellezas prometedoras» le hace sentir inspirado para «agacharse y lamer algo». ¿Cómo se puede explicar plausiblemente como una mera descripción el episodio de *God's Little Acre* sobre las chicas que han sustituido a los hombres en la fábrica, y de las que

leemos esta declaración de ensueño: «Cuando llegaban a la calle, volvían corriendo al muro de color hiedra y apretaban sus cuerpos contra él, y lo tocaban con sus labios. Los hombres, que habían estado ociosamente todo el día junto a él, llegaban y las arrastraban a casa y las golpeaban sin piedad por su infidelidad»? Una fábrica que podía inducir a cabriolas tan sorprendentes debe tener aquí connotaciones concretas no realistas. Y quizá nos acerquemos más a ellas al recordar cómo, en esa misma fábrica en la que la rebelión de los trabajadores toma formas muy irreales, Will finalmente cumple su determinación de «volverse contra el poder», pero sólo después de su perversa violación a Griselda. Cuando la vieja abuela muere, la visión de su rostro en la tierra simplemente recuerda a su hijo Jeeter que la tierra está lista para la siembra. Inmediatamente después, es destruido por el fuego.

Las relaciones simbólicas subyacentes aquí empiezan a sugerirse cuando recordamos los siguientes hechos: tanto en *Tobacco Road* como en *God's Little Acre* se nos dice que hay dos tipos de personas, los que se quedan en la granja y los que van a la fábrica. Tanto Jeeter en *Tobacco Road* como Ty Ty en *God's Little Acre* son del tipo de los que se quedan en la granja, el primero esperando volver a sembrar (una esperanza frustrada) y el segundo cavando en las entrañas de la tierra para buscar oro (una obsesión excepcional para motivar un libro entero sobre la Georgia contemporánea, aunque podemos recordar aquí legítimamente a la rubia Pearl de *Tobacco Road*). En uno de sus relatos, «Crown Fire» [«El fuego de la corona»], aprendemos en el transcurso de la trama que el símbolo del fuego está ligado a la aquiescencia femenina parcial; y en «The Sacrilege», donde la «ofensa» es innombrable, se nos dice, «Mi madre vio desde su cama el reflejo en el cielo de llamas rojas sacudidas por el viento. Me sacó a la calle y nos sentamos en el lodo rojo temblando y llorando»; sentados en esa misma tierra por la que Jeeter está tan impotentemente preocupado (ya que no puede comprar las semillas para plantar) y que Ty Ty convierte en estéril cavándola para buscar oro. Después de que Will lleva a cabo en la realidad la perversa inclinación de la que habla Ty Ty, Will puede «volverse contra el poder» en la fábrica. Pero aunque aquí Will parece actuar por Ty Ty, el hijo de Ty Ty comete un asesinato y tiene que huir. Ty Ty lamenta que se haya derramado sangre sobre su tierra, después de lo cual se libera de su obsesión por buscar oro; y cuando el hijo se está yendo, Ty Ty desea que la pequeña tierra de Dios esté siempre bajo él. Ambos libros están, por tanto, impregnados de pecados simbólicos, de castigos simbólicos seguidos de una purificación simbólica. Al final de ambos, y después de la orgía en *Journeyman*, da la sensación de que ha tenido lugar una limpieza, de que el personaje que, en la última transformación, es el soporte de la identidad del autor, está libre para «empezar de nuevo». Todo esto es magia, no razón; y creo que tenemos derecho a examinarlo según los procesos de la magia. La religiosidad remisa de la que hemos hablado está evidentemente ligada a las manifestaciones tortuosas del

«temor al incesto»; las tramas están sutilmente guiadas por la lógica de los sueños.

No estoy en absoluto satisfecho con las lecturas psicoanalíticas de tales procesos hasta la fecha, aunque creo que en las fantasías moralistas del tipo de las de Caldwell, en las que personajes insulsos se tornan extrañamente inspirados en momentos cruciales, estamos ante un tribunal poético en el que se pronuncian sentencias por formas de transgresión inaccesibles a los juristas, con condenas tan extrañas que ni siquiera el Código Napoleón podría esquematizar.

Los relatos (publicados de nuevo en *American Earth* y *We Are the Living* [*Nosotros somos los vivos*]) en conjunto parecen bastante flojos. Son poco más que apuntes de un diario, meras *situaciones* que Caldwell, con sus excepcionales dotes para la narración y su estilo transparente, consigue hacer colar como tramas. Los llamo apuntes de un diario porque con frecuencia dan la impresión de habérsele presentado de esta guisa: si estuvieras sentado solo en una habitación extraña, podrías pensar «¿qué pasaría si alguien llamase a la puerta?» Si Caldwell estuviera colocado de esta manera, tal pensamiento podría ocurrírsele, y aquí tendríamos su historia.

Tiene un sentido más agudo de los comienzos que la mayoría de los escritores, como lo prueba en la novela *Journeyman* la entrada formal de Semon Dye en el coche profusamente remiso y ruidoso. Aquí hay una cómica anunciación de la aparición del héroe, hecha con un estruendo y fanfarria de viento como el que Wagner convoca para anunciar la aparición de Sigfrido. Así, el autor tiende a empezar con una situación singular que probablemente se ha sugerido sin una resolución, de manera que la historia meramente se difumina en vez de cerrarse. Muestra una delectación sorprendentemente inocente en todas las ramificaciones posibles del pensamiento de que las chicas pueden estar sin bragas, y parece que ha buscado a lo largo y ancho del país nuevas situaciones en las que alguna parte o partes significativas de este pensamiento puedan exponerse a nosotros. La fórmula básica parece ser usar dos órdenes de acontecimientos no relacionados hasta que se siente que están relacionados. Consigue retratos muy atractivos del amor adolescente; pero su aventura más lograda en formato más corto es probablemente «Country Full of Swedes» [«País lleno de suecos»], en la que una familia vuelve a la casa de enfrente después de dos años de ausencia, y su repentino predominio en la localidad está divertidamente magnificado hasta el punto de que, a pesar de su obvio pacifismo, asumirá la naturaleza de una gran invasión.

El mayor vicio de Caldwell es incuestionablemente la repetición. Parece feliz como un salvaje diciendo lo mismo una y otra vez. La repetición en su prosa es tan extrema que casi ejecuta la función de la rima en la poesía. Analizando los cuatro primeros capítulos de *Tobacco Road* descubrí que era simplemente una recomposición continua de los mismos temas en diferentes

secuencias: Jeeter quiere los nabos de Lov, Lov quiere que Jeeter consiga que Pearl se acueste con él, los nabos de Jeeter están todos «puñeteramente verdes de gusanos», la bigotuda Ellie May se acerca furtivamente a Lov, Dude no para de «tirar» una pelota a las tablillas sueltas, Jeeter espera vender una carga de madera en Augusta; alrededor de diez detalles más de este tipo, entregados en diferentes órdenes, constituyen el contenido de cuarenta páginas. A veces, leyendo a Caldwell me siento como si estuviera jugando con los dedos de los pies.

El modelo de vida del negro

Run, Little chillun! [*¡Corred, niñitos¡*] tal y como se representó en el Teatro Lírico de Nueva York, me pareció un evento profundamente impresionante dentro de un contorno operístico simple. No he visto la obra que puede haber sido su prototipo, *The Green Pastures* [*Los pastos verdes*], pero he leído las frías palabras; y aunque son frescas, incluso dulces, creo que *Run, Little Chillun!* es una obra más rica. El atractivo de *The Green Pastures* puede haber surgido en parte del hecho de que, con toda la simpatía honrada de sus diálogos, logró explotar la idea del negro de los viejos "minstrel shows"[1] (inocente, bueno, engañadizo), que habría aportado naturalmente un símbolo entrañable para despertar el entusiasmo blanco. Nada es tan expansivo como la comodidad; y esas fantasías infantiles eran muy confortadoras. En la representación del paraíso en *The Green Pastures*, divertidamente absurda en sus anacronismos y solecismos, se retomaba, en una simbolización ingeniosamente nueva, la vieja simplicidad e inocuidad del cómico «de la cara negra». Uno podía otorgar sin peligro su amor a extravagancias e imaginaciones tan esencialmente fútiles. Tenían el encanto de la incompetencia.

Los americanos, llevados por algún miedo profundo a la competencia, parecen abrir sus corazones con la mayor facilidad a estos símbolos de «indigencia alegre». Nótese cómo sus héroes cómicos más queridos son todos tipos transparentes, francos y fútiles, con el cerebro demasiado disperso como para ser peligrosos, demasiado espontáneos en su estupidez como para manejar las formas sórdidas de manipulación para desbancar a alguien en el trabajo o conseguir la mayor ventaja en un trato. Los psicoanalistas solían situar el atractivo de los cuentos infantiles para los adultos en su capacidad de «retrotraerlos»; pero la literatura siempre lleva a la gente a uno u otro lugar, de manera que quizá ese movimiento, y no la regresión, sea el factor importante. En cualquier caso, el símbolo del niño es el símbolo por excelencia de la inocencia (*innocentia:* «inofensividad»; de ahí, por tanto, «no culpabilidad»; de ahí, ¡ah! «integridad»). Y los negros de *The Green Pastures*, con sus reuniones celestiales, el ligeramente desconsolado «Lawd»[2], la africanización incongruente de las leyendas de la Biblia, pueden llevarnos a una región de idilio que, en contraste con las rudas exigencias de nuestros días, es acariciadora.

De ninguna manera sugerimos una censura a *The Green Pastures* al atribuir gran parte de su atractivo al sangrado de esa vena. El sentimiento es hon-

rado; y cualquier obra que pueda manipular símbolos para hacer surgir en nosotros ese sentimiento es honrada. Pero la idea puede servir de alguna manera para explicar la apatía del interés del público en general por *Run Little Chillun!* comparada con la popularidad de *The Green Pastures*; porque la nueva obra, escrita «desde dentro» por un negro, Hall Johnson, presenta un aspecto del "símbolo del negro" con el que nuestro público de teatro no se encuentra teatralmente a gusto: el lado poderoso del negro. Un dramaturgo blanco, Eugene O'Neill, en *Emperor Jones* [*El emperador Jones*], hizo un hincapié parcial en el énfasis de este poder, diferenciándolo del "símbolo del niño negro" de la tradición de los "minstrel shows". Pero sólo como una especie de «persistencia poderosa en el error». En *Run Little Chillun!* se ve un genio del negro, una capacidad positiva y atractiva ejemplificada con una convicción, una fluidez, un sentido del florecimiento estético, y un don para la organización espontánea que son capaces, creo, de estremecer literalmente al espectador mientras participa en el regocijo mímico y vocal que tiene lugar ante él. Aquí no hay un retrato divertido del paraíso –ni «superstición subdesarrollada» sugerida corrosivamente por un repiqueteo incesante de tambores–, sino una mirada penetrante, un modelo biológico bien acabado, una «forma de vida». Y tiene una capacidad integradora de improvisación como la que puede encontrarse, laboriosamente planeada, en el Preludio a *Meistersinger* de Wagner, en el que los temas se funden finalmente con una fuerza tal que el compositor, en su triunfo, toma un aire marcial, y la pieza termina con la jactancia de unos hombres marchando firmemente coordinados.

Nos ocuparemos principalmente de las dos escenas corales, que nos parecen profundamente operísticas, utilizando los típicos mecanismos operísticos, no como meras convenciones, sino como recursos apropiados para la consecución de los objetivos previstos. Posiblemente hemos llegado a pensar en la ópera como una enorme serie de semáforos que comunican con sus señales desde el escenario al patio de butacas. Las dos escenas corales de *Run, Little Chillun!* restauran nuestra comprensión de lo que el escritor del «drama musical» debe haber pretendido: un tipo de representación en la que los aspectos visuales y auditivos de un acontecimiento estuvieran completamente integrados, de manera que el tono de voz y las flexiones del cuerpo parecieran intercambiables.

Hay muchos momentos integrados de este tipo en *Run, Little Chillun!* Sin duda la segunda escena coral, que permitía una improvisación considerable más allá de la orientación concreta de la trama, combinaba de manera tal lo planeado y lo espontáneo como para ofrecer la mejor oportunidad para la puesta en marcha de esos procesos hipnóticos a través de los que el reparto, cual aves migratorias, puede fundirse en una unidad, y esta unidad a su vez puede absorber a los espectadores, exactamente como cualquiera podría, observando los movimientos de los pájaros, virar y desplegarse con ellos. El otro interludio coral, la escena de la misa baptista, era una sucesión de esas

ráfagas «de una vez» sin duda constituidas de manera diferente en cada representación. Están las experiencias típicas de la Fe: tentación, pecado, arrepentimiento, confesión, redención, regocijo; y para cada una de esas experiencias han surgido frases fijas. Con el tiempo, a estas frases se les ha puesto música, los espirituales. De acuerdo con esto, en la ceremonia baptista, cuando los fieles se levantan para contar sus experiencias religiosas, caen naturalmente en esas «expresiones técnicas», la «nomenclatura de una ciencia concreta», a partir de las que las melodías que las acompañan se sugieren solas, de manera que explotan compases aquí y allá entre la congregación para acompañar los recitales medio hablados, medio cantados –o a veces, cuando todos convergen en la misma frase y la misma melodía, tenemos un número coral–, y este proceso, la selección de un espiritual concreto de entre el caos de sugerencias que lo acompañan, era estimulante; era como entender grandes complejidades, o quizá era como ver florecillas brotando de la tierra, creciendo rápidamente y floreciendo en menos de un minuto.

Las voces de los negros tienen un registro de timbres casi orquestal. No varían simplemente entre los usuales tenor, soprano, bajo, sino entre viola, violonchelo, flauta, trompa. Y el interés de los negros en los aspectos no grabables de las sutilezas rítmicas y tonales los conduce con naturalidad a una coordinación entre los músculos del esqueleto y la voz que sobrepasa cualquier descripción. Había todo tipo de diminutas desviaciones, variaciones permisibles sobre el tema fijo de la trama. Cuando la escena turbulenta se reduce abruptamente a una rigidez horrorizada con la muerte de Sulamai, la oportunidad del mecanismo se ve completamente justificada. Nos quedamos igualmente rígidos; para relajarnos después, suavemente, pasando de la petrificación a algo maleable, totalmente flexible y sumiso, mientras los miembros de la congregación baptista se unen poco a poco al lamento vudú y baja el telón.

Me levanté planteándome preguntas. Porque aunque la representación pueda dejarnos radiantes, ¿qué acontecimiento desalentador ocurriría después, al salir a la calle? ¿Dónde cuadraría esto? ¿A qué se aplica, según nos vamos abriendo camino hacia casa? Es verdad: si estamos suficientemente cansados de ejercitar intensamente la «imaginería motriz» con los planeos, esgrimiduras y entretejidos en los que hemos estado participando «empáticamente», nos podremos ver recompensados oyendo cómo las ruedas del metro desgranan notas puras, con voces casi angelicales. Pero esto es una mera fantasía que hace aceptable la ciudad a través de un subterfugio. Uno no está del todo en paz con su arte si no puede sentirlo relacionado con los problemas de su entorno de manera acorde, y no por una simple cualidad «de otro lugar» relevante para nuestra vida presente sólo en el sentido en el que cualquier evocación de cosas lejanas, en el tiempo o en el espacio, es de alguna manera una especie de correctivo de una visión demasiado deprimente del presente.

Había visto una caricatura de George Grosz. Era una imagen de una calle de Nueva York con un montón de letreros de tiendas tirados en el pavimento.

Al mirar la calle se los veía haciendo señas caóticamente, unos medio tapados por otros, estirándose para librarse de los demás, recomendando algo de manera vaga e impersonal a cualquiera que pasara. Estaban agrupados en una especie de pelea congelada; y me parecieron exactamente lo opuesto a este «drama popular» que ha llegado de alguna manera a Broadway para estar en cartel uno o dos meses.

La situación parecía, grosso modo, la siguiente: había estado contemplando una obra que revelaba a veces un tipo de adaptación biológica notablemente completa (porque sostengo que el arte válido es precisamente eso). En ella había formas de hacer el trayecto, de manera indeterminada, entre los procesos corporales y sus «equivalentes espirituales», que podrían provocar reiteradamente, bajo un nuevo disfraz, «correspondencias internas - externas» tan exactas como pudieran sentirse, digamos, entre lo Procesional y lo Recesional en el servicio ortodoxo. Había una organización emocional mantenida por lo sugestivo de funcionamientos musculares y neuronales pronunciados. Una «comunión» tuvo lugar frente a nosotros en virtud de un exhibicionismo sentido tan genuinamente como para eliminar los aspectos profesionales de la representación. Esto era profesionalidad, no como trabajo, sino como llamada; y no puedo imaginar una integración más completa que la de sentirse de pronto «llamado» a hacer lo que de hecho se está haciendo. Por otro lado, ¿no es esto aptitud biológica para un entorno que ha desaparecido? Es una supervivencia que ha perdurado vestigialmente desde una época a la que se había adaptado apropiadamente; y que de ninguna manera parece «equiparnos» con las sutilezas de la ética comercial que, mientras tanto, ha surgido lentamente y se ha extendido por nuestro pensamiento. Aquí hay un tipo de organización que, cuando se ha lanzado sobre nosotros, ya había desaparecido sin duda hacía tiempo de las formas de conocimiento que generalmente van unidas a la organización política o a la organización comercial, las fuerzas cooperativas que parecen más apropiadas para nuestro entorno, ya que la lucha por la vida se ha convertido en una lucha por el sueldo. No quiero decir que esta perspicacia vestigial nos incapacite absolutamente para las formas de comprensión comerciales y competitivas y su ejercicio. Quiero decir simplemente que una raza dotada de un énfasis cultural tal, está en inferioridad de condiciones cuando se le fuerza a adaptar este modelo saludable a un entorno poblado por una raza cuya imaginería, educación y tipo de ambición se han establecido de una manera más apropiada para la consecución del «éxito» según las nuevas reglas.

¿Dónde, entonces, nos encontramos nosotros? Un pueblo ha desarrollado y acarreado desde un pasado agrícola una comprensión estética que es compleja, sutil y gratificante, con un énfasis que tiende naturalmente a fomentar conceptos de «buena vida» que dirigen su atención y su esfuerzo por canales para los que las demandas de la conquista comercial y financiera son casi totalmente irrelevantes. Por tanto están «malditos por un don, perjudicados

por una excelencia», obstaculizados en la lucha competitiva por un modelo profundamente imaginativo cuya misma satisfactoriedad y plenitud pone en peligro a sus adeptos ante el desplazamiento de las «reglas del entorno». Así, esta forma de adaptación, a pesar de ser estimulante, puede estar condenada a la extinción, minada por su irrelevancia. Ya la «vanguardia» de los negros está enseñando a su pueblo sufridor a «organizarse» de forma más apropiada para estos tiempos espantosos; y estoy seguro de que hay mucho en *Run, Little Chillun!* que deben considerar con desconfianza, intentando extirparlo de su pueblo: sobrevive ahí, en toda su pureza, sólo gracias a la escrupulosidad del poeta, que se mantiene próximo a las raíces de su música popular. Si tienen que «aprender», aprenderán, enterrando totalmente incluso estas formas profundas de satisfacción, hasta que se hayan adaptado a formas de programación más útiles en nuestros tiempos, enfocando su imaginería apropiadamente dentro del espectro más limitado de propuestas, ligado por la derecha al negocio antimarxista y por la izquierda al marxismo antinegocio.

Mientras tanto, los caucásicos que han hecho las nuevas reglas se encuentran con problemas por su lado. Se ha comprobado que el dominio profundo de la ética comercial, la completa especialización en las formas de sentir, pensar, esforzarse y reprimirse que mejor nos equipan para cubrir las demandas competitivas de este tipo, nos han comprometido con ambiciones que con frecuencia resultan en un vacío en lo que se refiere a gratificaciones culturales o religiosas básicas, y en una expansividad laica compensatoria que con frecuencia nos induce a peleas mortales entre nosotros. Así, la ética blanca parece estar también en peligro, ya que equipa al individuo con mecanismos imaginativos que le amenazan a sí mismo y a su grupo.

Creo que éstos son tiempos tristes. Es odioso pensar que la idea que se evidencia en *Run, Little Chillun!* debe abandonarse por «no estar a la altura» de los destructores del glorioso presente. Sí, podemos esperar confiados que estos negros, si se les atormenta con la debida consistencia, desechen su don de un pasado más directo y desarrollen en su lugar una histeria árida, un inflexible "contra volverse loco" que se equipare al "volverse loco" histérico de sus hambrientos y desolados competidores. Será difícil abandonar formas tan apropiadamente acompasadas con el organismo, tan cercanas a la ortodoxia del cuerpo, pero el castigo adecuado les hará finalmente inflexibles, y competentes en la inflexibilidad; no lo duden. Mientras tanto, tenemos en *Run, Little Chillun!* una muestra de los valores que van a perder; y quizá podamos incluso esperar que algún día, si queda alguno de nosotros, se recupere la habilidad para procesos análogos a éstos. Quizá después de que hayamos «dado toda la vuelta al círculo». Y quizá, si quedara alguno de nosotros con ánimo suficiente como para preocuparse de recuperar algo, podríamos consolarnos con el pensamiento de que en una reposesión nos atrincheraremos con más solidez. Entonces no dominaremos «vestigialmente», ni con la inestabilidad de una mera «supervivencia», sino con las advertencias documentales que

provendrán precisamente de haber dado la vuelta al círculo, con el equipo crítico acumulado en un rico almacén de errores, de manera que podamos ser, no meramente «primitivos», sino «astutamente» o «ingeniosamente» primitivos; de manera que pudiéramos percibir una forma de énfasis cultural (religioso, estético) que ninguna ambición laica agostada nos pudiera tentar a abandonar nunca más.

NOTAS

[1] El *minstrel show* era un espectáculo teatral americano en el que un grupo de humoristas blancos con la cara pintada de negro caricaturizaba la música y el baile de los esclavos negros. Alcanzó su mayor popularidad entre 1850 y 1870. (N. de la T.)

[2] Transcripción típica de la pronunciación de los negros americanos de la palabra *Lord* [Señor]. (N. de la T.)

Sobre la musicalidad en la poesía

Cuando tuve ocasión de detenerme en la obra de Coleridge[1], me encontré con este problema: había muchos pasajes que parecían tener una apreciable consistencia de textura; y sin embargo este efecto no estaba conseguido con ninguna identidad obvia de sonidos, como la aliteración. Por ejemplo, la secuencia de palabras, «bathed by the mist» [«bañado por la niebla»] parecía justificar una agrupación, como una especie de acontecimiento unificado, por algo más que meras razones gramaticales. Parecían tener una consistencia subyacente que les confería un atractivo de musicalidad. Ofrezco las siguientes observaciones al Gremio, por si pueden valer para algo, como una explicación de tales efectos.

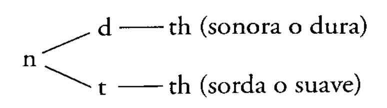
Basemos nuestras especulaciones en la fonética totalmente ortodoxa. Si colocamos los labios en posición para pronunciar el sonido *m*, en esa misma posición podemos conseguir los sonidos *b* y *p*. Por tanto, si buscamos la base de la musicalidad en la poesía, podremos considerar *b* y *p* como parientes fonéticos próximos a *m*. Los tres pertenecen a la misma familia: son «cognados».

Ahora, si tenemos en cuenta esta relación fonética próxima entre *b* y *m* como cognados fonéticos, encontraremos que «b— b—the m—» es una aliteración *encubierta*. «B— b— the b—» hubiera sido obvia, incluso relativamente cargante. Pero al desviar el tercer miembro de *b* a *m*, el poeta retiene el mismo tema fonético, ofreciéndonos al mismo tiempo una variación sobre el tema. Y si «mist» se hubiera sustituido por alguna palabra que empezara por un sonido fonéticamente no relacionado, como *w*, *z* o *k*, la forma concreta de agrupación musical que el poeta consigue aquí se habría perdido.

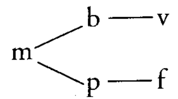
Otra serie de cognados ortodoxos es *n*, *d*, *t*, teniendo *d* y *t* la misma relación con *n* que *b* y *p* tienen con *m*. Así, la *d* de «bathed» y la *t* de «mist» son cognados. Por tanto, vemos que la primera y la última palabra de la secuencia agrupada acaban en miembros de la familia de *n*. O podríamos hacer la relación todavía más evidente, haciendo notar que *d* no es sino una *t* sonora, y *t* una *d* sorda.

La aspirada correspondiente a *t* es *th*, como en «tooth» [«diente»]. La aspirada correspondiente a *d* es *th* como en «this» [«esto»]. Por tanto, la *th* de «bathed» y «the» pueden considerarse variaciones del sonido *d*.

En suma: *n* se mueve hacia *d* y *t*; y *d* y *t* se mueven respectivamente hacia *th* sonora y sorda. El esquema completo sería



De la misma manera, la familia de *m* puede representarse como



Si ahora, teniendo en cuenta estos esquemas, analizamos la estructura consonántica subyacente en «bathed by the mist», encontramos que está compuesta por dos aliteraciones encubiertas: una, «b— b— —m—»; la otra, «—hd —th— —»[2]. Y sugeriría que la cualidad de la musicalidad se consigue aquí usando los sonidos cognados.

Quizá en el verso «Fainting beneath the burthen of their babes» [«Dobladas bajo el peso de sus bebés»] hay una sobrecarga en las *bes*, aunque el amplio espectro de desplazamiento entre los cognados de *n* ayuda mucho a compensar este efecto, ya que tenemos *n, t, th* sonora y *th* sorda, y la *n* nasalizada: *ng*. Exceptuando la *r* este verso contiene, en cuanto a la estructura consonántica, únicamente cognados de *m* y *n*. (Porque aunque la distancia de *m* a *f* es grande, la distancia de *b* a *f* es mucho menor, ya que *p* es una *b* sorda, y *p* conduce directamente a *f*. Por tanto, la *f* de «fainting» es una leve variante de la *b* temática).

La noción de aliteración encubierta por cognados parece lo suficientemente obvia como para no requerir más ilustración ni tratamiento. Sin embargo, antes de abandonar este aspecto del tema podríamos enumerar otros cognados fonéticos con los que podría conseguirse este efecto. *J* es cognado de *ch* (como miembros sonoro y sordo de la misma familia). La *g* dura es cognado de *k*. Y *z* es cognado de *s*, desde la que nos podemos mover al par aspirado correspondiente, *zh* (como en «seizure» [«detención»]) y *sh*.

Podemos observar ahora una estructura acróstica para conseguir consistencia con variación. En «tyrannous and strong» [«tiránico y fuerte»], por ejemplo, la estructura consonántica de la tercera palabra no es sino la reorganización de la estructura consonántica de la primera: *t-r-n-s* se reordena como *s-t-r-ng*. En el verso citado anteriormente, «beneath the burthen» hay un revolvimiento similar: *b-n-th* (sorda), *b-th* (sonora)*-n*. Quizá el ejemplo más hermoso de acróstico consonántico en Coleridge sea el verso de «Kubla Kahn»: «A damsel with a dulcimer» [«Una damisela con un dulcémele»], donde se combinan *d-m-z-l* y *d-l-s-m-+ r*.

Esta estrategia del acróstico para unir palabras musicalmente se consigue con frecuencia con un revoltillo menos «puro» de consonantes. El efecto se consigue con una estructura sonora que podríamos denominar con un préstamo de

la terminología de la retórica: quiasmo, esto es, «cruce». El quiasmo, como figura retórica, se encuentra con mucha más frecuencia en latín que en inglés, debido a la mayor libertad de orden de palabras que se permite en latín. Designa una disposición a-b-b-a, en la que se combinan adjetivo-nombre y nombre-adjetivo, por ejemplo: «corporación apolítica y política corporativa». Esta inversión, sin embargo, es bastante común en música (donde el artista varía con bastante regularidad la secuencia de notas en el tema, repitiéndola de arriba abajo o hacia atrás); y nuestro objeto es la *musicalidad* de la poesía.

El ejemplo más impresionante de quiasmo tonal que he encontrado resulta ser una inversión de vocales y no de consonantes: «Dupes of a deep delusion» [«Engaños de una profunda ilusión»], que es «*oo* of an *ee ee oo*». En cuanto al uso de consonantes, el quiasmo se descubre normalmente usando la teoría de los cognados. Así, en «beneath the ruined tower» [«bajo la torre en ruinas»], las últimas dos palabras son quiásmicas en su inversión consonántica, *r-nd t-r* (con una *t* como variante de *nd*). Así podemos ver por qué «The ship drove fast» [«El barco iba rápido] parece tan «correcto» en cuanto a sonido. El marco estructural que rodea a «drove» (*d-v*) se invierte en «fast» (*f-t*), con la variación de un desplazamiento de las sonoras *d* y *v* a las correspondientes sordas *t* y *f*.

Como estamos tratando la musicalidad, ¿no podríamos, legítimamente, tomar prestada otra indicación de la música? Me refiero a los mecanismos musicales conocidos como «aumento» y «disminución». Así, si un tema se ha establecido en cuartos de nota, el compositor puede tratarlo con aumento al repetirlo en medias notas. Y la disminución es este mismo proceso a la inversa. En poesía, por tanto, se puede conseguir el efecto de aumento ofreciendo primero dos consonantes en yuxtaposición y después repitiéndolas en el mismo orden pero separadas por la longitud de una vocal. Así en

> She sent the gentle sleep from Heaven
> That slid into my soul
>
> [Envió el suave sueño del Cielo
> que se deslizó en mi alma]

encontramos la progresión *sl* en «sleep», «slid» y «soul», pero varía en su tercera aparición por aumento: *sl, sl, s—l*. (Se deben también tener en cuenta las muchas repeticiones y variaciones de sonidos en «she sent the gentle sleep»).

Como ejemplo del proceso contrario, la disminución, tenemos

> But silently, by slow degrees,
>
> [Pero silenciosamente, muy poco a poco,]

donde el espacio temporal entre *s* y *l* en «silently» se colapsa en «slow»: *s—l, sl.* (También actúan aquí una aliteración de *b* y una coliteración de *s*).

Para resumir: tenemos la repetición de un sonido por variación cognaticia, revolvimiento acróstico, quiasmo, aumento y disminución[3]. Si se aplica ahora toda esta serie de coordenadas, se puede notar la presencia de una o varias en combinaciones diferentes. Seleccionemos algunos ejemplos al azar y analicémoslos:

Vemos que «In Xanadu did Kubla Khan» [«En Xanadú hizo Kubla Khan»], por la relación cognática entre *n* y *d*, está mucho más ligado fonéticamente de lo que se podría suponer a simple vista. Se puede demostrar esto imaginándonos la pronunciación del verso con un resfriado de nariz, esto es: «Id Xadadu did Kubla Khad». «Drunken triumph» [«triunfo ebrio»] sería una aliteración modificada, con *dr* (sonora) variada como *tr* (sorda). «So fierce a foe to frenzy» [«para enloquecer a un enemigo tan fiero»] contiene, además de la aliteración obvia, una disminución de la distancia entre *f—r* en «fierce» y *fr* en «frenzy». «Beloved from pole to pole» [«querida de polo a polo»] contiene un aumento cognático (esto es: *b—l* sonora se convierte en *p—* sorda, y la distancia temporal al pronunciar la *o* de «pole» es mayor que al pronunciar la *e* de «beloved»).

«Terms for fratricide» [«términos para fratricidio»] contiene quiasmo y disminución: *t—r, f—r, fr, tr.* «The sails at noon left off their tune» [«las velas al mediodía abandonaron su tonada»] contiene una repetición modificada de *ft* (en «left» y «off their»), mientras «noon» y «tune» no son una mera rima interna, sino que están construidas con cognados, *n* y *t.* En «dote with a mad idolatry» [«desvarían con loca idolatría»], la *d—t* de «dote» aumenta a un intervalo de dos sílabas en «idolatry». «Midway on the mount» [«a medio camino en el monte»] nos ofrece «*m*ou*nt*» como variante cognática de «*mid*». En «only that film, which fluttered» [«sólo esa película, que aleteaba»], tenemos una disminución de *f—* a *fl.* En «the minstrelsy that solitude loves best» [«la trova más grata a la soledad»], encontramos quiasmo con aumento, con *ls* en «minstrelsy» y *s—l* en «solitude».

Hay bastante complejidad en «steamed up from Cairo's swamps of pestilence» [«empañada por los pantanos pestilentes del Cairo»], donde el *s—m* de «steamed» se repite en «*s*wa*m*ps», mientras la *ps* de «swamps» aumenta a su vez en «*pes*tilence». En «green light that lingers» [«luz verde que persiste»], la *g-r-n-l* de «green light» se reordena acrósticamente como *l-ng-r* en «lingers». En «the spirit and the power» [«el espíritu y el poder»] tenemos la distancia temporal entre *p* y *r* en «spirit» aumentada en «power». «Luminous mist» [«neblina luminosa»] nos da *m-n-s, m-s-t* (cognado de *n*). «Sleep, the wide blessing» [«el sueño, la gran bendición»] contiene «*sl—p* the wide *bl—*», que es como decir (recordando que *b* y *p* son cognados): 1, 2, 3 = 3, 2, 1.

Coleridge también usaba ocasionalmente la *apofonía* (el tipo de juego «heaven-haven» [«cielo - puerto»] de Hopkins, que se consigue cambiando las

vocales en un marco consonántico invariable), como en «loud lewd Mirth» [«estrepitoso y perverso Regocijo»]. Y con mucha frecuencia obtenía una consistencia modificada repitiendo una consonante mientras variaba a su acompañante con una variante no congnática. Así: «*gl*immers with *gr*een light» [«brilla con luz verde»]; «*fl*uent *phr*asemen» [«hombres de verbo fluido»]; «in *gr*een and sunny *gl*ade» [«en un claro verde y soleado»]. «*Bl*ooms most *pr*ofusely» [«florece muy profusamente»] lleva aún más allá este proceso, ya que la aliteración inicial es de cognados, las oclusivas sonora y sorda. Un verso de este tipo excepcionalmente complejo es «blue, glossy, green, and velvet black» [«azul, brillante, verde y negro terciopelo»], donde tenemos *bl, gl, gr, v—-l, v—-t, bl.* Aquí el segundo y el tercer término van emparejados, con la primera consonante del par con aliteración y la segunda en variación no cognática; mientras la *l* de «glossy» aparece como un miembro colocado correspondientemente en tres de los otros cuatro pares: *bl, v—-l, v—-t, bl.* El modelo *bl* aumenta, con un cognado, en *v—l.* Y el modelo de «*gl*ossy *gr*een» se iguala con aumento en el modelo de «*v*e*lv*e*t*», con uno de los miembros en aliteración y el segundo con una variante no cognática. Puede ser trabajoso demostrar estas variadas interrelaciones de forma analítica, pero el efecto espontáneo puede apreciarse, y el entretejido puede vislumbrarlo cualquiera que lea el verso en alto sin preocuparse del modelo, trabajosamente desmembrado aquí con un propósito de crítica anatómica.

La gente a la que he sugerido el uso de estas coordenadas (obviamente pueden aplicarse a otros poetas) normalmente me pregunta si creo que Coleridge las empleaba conscientemente. Dudo de que eso tenga mucha importancia. Por ejemplo, podemos sentir la cohesión de un cliché popular como «team mate» [«compañero de equipo»] sin notar explícitamente que su solidez estructural se debe, al menos en gran medida, a la progresión quiástica *t—-m = m—-t.* Hay un terreno indeterminado entre lo consciente y lo inconsciente en el que uno «se da cuenta», en el sentido de que reconoce que una forma especial de acontecimiento está sucediendo, y al mismo tiempo no «se da cuenta», en el sentido de que no podría ofrecer una descripción analítica y una clasificación de ese acontecimiento. Al primer tipo de consciencia podríamos llamarla consciencia del método, al segundo consciencia de la metodología. Y presumo que no deberíamos atribuir el segundo tipo al artista, a no ser que afirmaciones explícitas por parte del mismo nos autoricen a ello. Es más, aún cuando existan tales afirmaciones explícitas, no tenemos por qué describir esa consciencia como totalmente del tipo metodológico. Con mucha frecuencia, al escribir, por ejemplo, somos conscientes de usar una táctica que nos parece como una táctica que hemos usado antes (esto es, sentimos que ambos ejemplos podrían clasificarse juntos basándose en un método común). Sin embargo podemos sentir esta afinidad de forma bastante precisa sin necesariamente encontrar una fórmula correspondiente analítica o metodológica.

Incluso se llegamos a una formulación explícita de la táctica, el hecho sigue siendo que desarrollamos la táctica y la usamos con consciencia mucho antes de alcanzar este estadio explícito (un estadio, dicho sea de paso, que bien puede llevarnos a una explotación más «eficiente» del método, de forma que nuestras maneras amenacen con degenerar en manierismo, o bien puede dirigirnos hacia desarrollos metodológicos totalmente nuevos: desde el método, a la metodología, al método posmetodológico).

En el caso de Coleridge, tenemos evidencia de que «se daba cuenta» de sus prácticas consonánticas al menos hasta este punto: era «consciente de las consonantes». Así, en *Table Talk* [*Conversación de sobremesa*]:

> Los animales tienen los sonidos vocálicos; sólo el hombre puede emitir consonantes. Es natural, por tanto, que las consonantes deban marcarse primero, ya que son el armazón de la palabra; y sin duda una lengua viva muy simple podría escribirse de manera bastante inteligible para los nativos sin poner ningún sonido vocálico en absoluto. Las palabras se reconocerían tradicional y convencionalmente, como en la taquigrafía; así: *Gd crtd th hvn nd th rth* [*Dios creó el cielo y la tierra*].

En el caso de un pasaje como «my bright and beauteous bride» ("mi hermosa y radiante novia»), dudo que ningún poeta o lector sea lo suficientemente inocente de consciencia metodológica como para ignorar la estructura de la tonalidad aquí: *b—t, b—t, b—*. En cuanto a las disposiciones quiásmicas, lo más cerca que puedo llegar de encontrar algún reconocimiento explícito de la operación, es en su sensibilidad a la inversión de la dirección en general, como en la vuelta desde «The Sun came up upon the left» («el Sol salía por la izquierda») a «The Sun now rose upon the right» («el Sol ahora se alzó por la derecha») (la inversión de dirección sigue al crimen). «Asra», su nombre cifrado para Sarah Hutchinson, se construyó de manera acróstica. En «flowers are lovely, love is flowerlike» («las flores son hermosas, el amor es como las flores»), el quiasmo gramatical se señala obviamente, mientras la estructura concomitante «fl l-vl, l-v fl-l» de «*fl*owers *lo*ve*ly*, *lo*v*e* *fl*ower*l*ike» es casi tan llamativa para el oído como lo es la inversión gramatical para el pensamiento. Y podemos atisbar una preocupación metodológica tras el título «To the Autumnal Moon» [«A la luna otoñal»], que tiene un resultado más musical de lo que lo hubiera tenido «To the Autumn Moon» [«A la luna de otoño»], ya que el uso del adjetivo nos ofrece un aumento, de *mn* a *m—n*. (En efecto, pronuncia explícitamente «moon» una vez, pero implícitamente o como figura, la pronuncia dos veces).

En todos los ejemplos y especulaciones que he ofrecido no he hecho ningún intento de establecer correlación alguna entre musicalidad y contenido. La carga extra que debería asumir si intentara meterme en este terreno controvertido sería enorme. Versos como «Black hell laughs horrible -to hear the scoff» [«El negro infierno se ríe horriblemente; para escuchar la burla»] y

«Where the old Hag, unconquerable, huge» [«Donde la vieja Bruja, inconquistable, enorme»] parecen aprovecharse de forma expresionista de su apoyo en guturales. Pero aquí he estado ofreciendo coordenadas para el análisis de la musicalidad pura y simple, sin ocuparme de la posible relación expresionista entre ciertos tipos de detalles tonales y ciertos tipos de actitud.

Pero aunque evitaré las correlaciones expresionistas por el momento, antes de terminar me gustaría añadir algunas observaciones concernientes al grito de la lechuza, según Coleridge decidió finalmente configurarlo en «Christabel»: «Tu-whit!-Tu-whoo!»

En «Frost at Midnight» [«Escarcha a medianoche»] se menciona «el grito del búho», y aunque no se da explícitamente el sonido, ¿no podríamos percibirlo aquí, implícitamente, dos versos más abajo, cuando el poeta, después de mencionar el grito, anuncia que le han dejado en «that solit*u*de, which s*u*its abstr*u*ser m*u*sings» [«esa soledad, apropiada para las meditaciones más abstrusas»]? El sonido también aparece en «Fears in Solitude» [«Miedos en soledad»], donde la referencia es al «owlet Atheism, Sailing on obscene wings athwart the noon» [«Ateísmo del búho, Planeando con alas obscenas a través del mediodía»]. Porque la *w* sin *oo* se pronuncia rápido; y el verso puede transcribirse fonéticamente «oo-ings athoo-art the noon». Por cierto, según transcurre este pasaje, podemos captar un atisbo de una posible traducción de las sílabas sin sentido en «Christabel». Me refiero a los versos de «Fears in Solitude» en los que el grito de la lechuza aparece como una pregunta explícita que contiene los sonidos de «whoo» y de «it»:

> And hooting at the glorious sun in Heaven,
> Cries out, «Where is it?»
> (Y ululando al glorioso sol del Cielo,
> Grita, «¿Dónde está?»)

NOTAS

[1] Este material se presentó originalmente en un curso sobre Coleridge impartido en la Universidad de Chicago durante el curso de verano de 1938.

[2] Podríamos diferenciar el segundo tipo con una palabra como «coliteración». Así, la agrupación «soft and silent spot» [«lugar suave y silencioso»] puede decirse que tiene aliteración en *s* y coliteración en *t* (con *t* extendiéndose a *nt* en «silent» y a *nd* en «and»).

[3] Un factor importante que ha mantenido la consideración de la inversión, aumento y disminución musicales apartada de nuestra prosodia usual puede ser éste: que la prosodia se ha consolidado confinándose en los estrechos canales establecidos por los modelos grecorromanos, y estos tres mecanismos del desarrollo melódico no se explotaron de manera tan metodológica en la música griega y romana como en la música occidental desde Bach a Schoenberg. Pero no sé lo suficiente sobre teorías musicales antiguas como para estar seguro de que esta explicación sea correcta.

George Herbert Mead

Los editores de estos documentos póstumos han añadido la siguiente aprobación de Whitehead: «Considero la publicación de los volúmenes que contienen las últimas investigaciones del profesor George Herbert Mead de gran importancia para la filosofía. Estoy absolutamente de acuerdo con la estimación del profesor John Dewey, "Una mente fecunda de primerísimo orden"». Los editores clasifican a Mead en el movimiento pragmatista, «como un pensador de la magnitud de Peirce, James y Dewey». Y aunque el lector probablemente sentirá que aquí se está reflexionando sobre una filosofía más que formándola, no veo por qué tendría que diferir de estos testimonios. Cualquiera que apreciara con gratitud lo que de gran valor pueda haberse almacenado en este país, debería estudiar estos libros (quedándose lo periodístico, como siempre, para los que prefieren el tipo de lectura "que les resbala", y que no trabajarán sobre la página impresa excepto para hacer crucigramas, jeroglíficos y criptogramas).

A la hora de buscar un texto que capte hábilmente la esencia de estas más o menos 1.700 páginas, seleccionaría del excelente libro, la definición «Voz; media»:

> Voz media (*Gram.*), la forma del verbo en la que su sujeto está representado al mismo tiempo como agente, o actor, y como objeto de la acción, esto es, ejecutando alguna acción para sí mismo.

La filosofía del la acción de Mead, en otras palabras, arranca de la preocupación idealista por la identidad del sujeto y del objeto. El concepto de Self [Yo] es fundamental, la misma palabra «Self» sugiere la forma reflexiva[1], un sujeto que es su propio objeto. La estrategia de la filosofía romántica (que Mead compara con los principios de la conciencia del yo en la adolescencia) era identificar el Yo individual metafísicamente con un Yo Absoluto, convirtiendo así el acto reflexivo en la esencia misma del universo, una situación que da pie a la caricatura impúdica. Pero Mead, tornando de un énfasis metafísico a uno sociológico, sustituye la noción de un Yo Absoluto por una noción de la mente como producto social, haciendo hincapié en la sociabilidad de la acción y de la reflexión, y considerando el pensamiento como la internalización de las relaciones objetivas.

Mead llama a su psicología social conductista, aunque distingue claramente entre su variante de conductismo y la de Watson. Las respuestas del individuo maduran por procesos tales de complicación y revisión como los que surgen de los factores cooperativos y comunicativos. Lo comunicativo, a su vez, está formado por el lenguaje, del que surge el «universo del discurso», y la conciencia racional del yo se enmarca con referencia a ese universo del discurso.

Hemos venido oyendo mucho sobre «democracia» y sobre «dialéctica»; y sin duda la aproximación de Mead nos ayuda a entender la relación integral entre estos conceptos. Porque la dialéctica tiene que ver con el debate, con lo conversacional, mientras la democracia es el ideal de la expresión en la plaza del mercado, en el teatro del foro. La verdad del debate surge del combate de los contendientes, que transformaría lo competitivo en cooperativo (de alguna manera como los competidores en un juego «cooperan» para que haya buen juego).

Así, Mead concebiría el acto de reflexión como el mantenimiento de una conversación con uno mismo; el intento de contener en uno mismo, dialécticamente, todo el drama; de afirmarse en la forma de un acto incipiente que se retarda, para ser corregido desde el punto de vista del «otro generalizado» («la actitud del otro generalizado es la actitud de toda la comunidad»); y de trabar así este diálogo interno hacia adelante y hacia atrás, en busca de la verdad madurada bajo el control de un oponente imaginario. Es a través de esta capacidad (implementada por el carácter del lenguaje) de ponerse en el papel del otro, como la conciencia humana se hace idéntica a la conciencia del yo, como el sujeto puede verse a sí mismo como objeto (un «yo» observando su «me»), y como el sujeto puede madurar abarcando la máxima complejidad de papeles.

La metáfora de la conversación (uniendo «democrático» y «dialéctico» por el elemento *forense* común a ambos) aparece sistemáticamente en la visión de Mead de las relaciones humanas. «El quite es una interpretación de la arremetida», ya que uno incluso «conversa» con los objetos, cooperando con ellos para su beneficio sólo en tanto en cuanto les permite tomar la palabra, asume su papel diciendo él mismo cuáles son sus formas de afirmación y corrige sus propias afirmaciones basándose en las demandas de ellos. «Silenciarlos» usando las oportunidades dictatoriales de uno es negarse a sí mismo la oportunidad de estimar correctamente sus resistencias, una imposición de silencio que se tomará su venganza sobre nosotros restringiendo nuestro conocimiento disponible de la realidad. O una vez más, al analizar dos fases de las sociedades universales (la religiosa, que se considera una extensión de la buena vecindad, y la económica, que se considera, según la apologética de Adam Smith, como el intercambio de excedencias para el beneficio mutuo de los intercambiadores), escribe: «Uno no puede completar el proceso de sacar bienes al mercado si no desarrolla medios de comunicación. El lenguaje en el que se

expresa esto es el lenguaje del dinero»; donde el filósofo, presumiblemente, lleva a cabo así su metáfora conversacional hasta decir, sin ironía, que «el dinero habla».

El contenido general de la psicología social de Mead está en la línea del talante promisorio que existía en los días felices de la evolución progresiva. Aquí el hombre desfacedor de entuertos contempla con deleite whitmanista una situación en la que cada solución es la base de un nuevo problema. Mead considera la posibilidad de que, al intentar abarcar la conversación total, uno pueda hacer de sí mismo una disputa interna, con más interrupciones que análisis (especialmente cuando se identificara a sí mismo con una sociedad en la que hay subgrupos en oposición); pero, de forma característica, considera esto como un factor de complicación, como algo con lo que hay que tener cuidado y ante lo que hay que estar en guardia, en vez de como un elemento básico de discordia en su descripción.

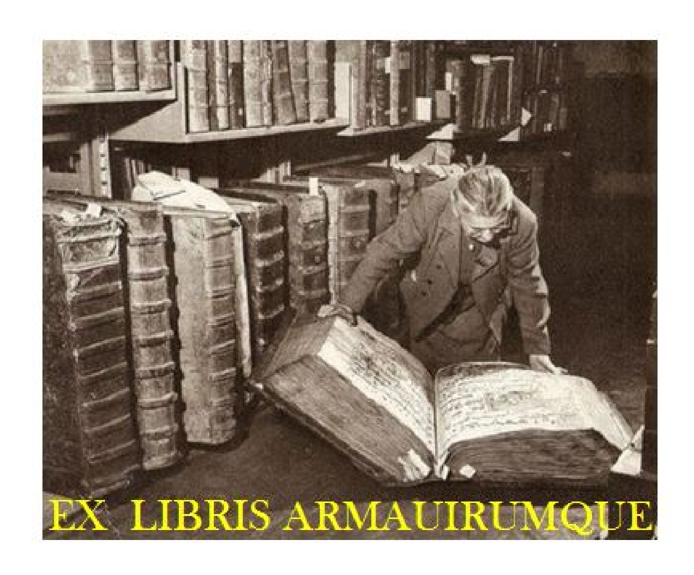
El libro cubre un vasto espectro de materias. *Mind, Self and Society* [*Espíritu, persona y sociedad*[2]] es el volumen en el que se desarrolla el modelo sociológico de Mead. *The Philosophy of the Act* [*La filosofía de la acción*] trata de los mecanismos que transfieren sus conceptos de sociabilidad y perspectiva a interpretaciones cosmológicas, y usa las teorías de la relatividad de los físicos para sus propósitos. Y *Movements of Thought in the Nineteenth Century* [*Movimientos del pensamiento en el siglo XIX*] es una muy útil interpretación histórica de las tendencias a partir del Renacimiento, centrada principalmente en cuestiones de ciencia y revolución. Es una gran pérdida para la calidad de la discusión en América que los volúmenes no estuvieran disponibles para el público durante el período de agitación y refundición que acompañó a nuestros intentos de restaurar nuestro individualismo para las necesidades colectivas después de 1929. Uno querría, posiblemente, a veces, poner más donde Mead puso menos, y viceversa, especialmente cuando Mead considera los desarrollos sociales a la manera promisoria, como una línea recta hacia una especie de Liga de las Naciones ideal. Una y otra vez echamos de menos a Veblen. Pero especialmente en sus observaciones sobre las actitudes como actos incipientes, sobre las formas de identificación, sobre la personalidad y la abstracción, sobre las relaciones entre lo biológico y lo social y sobre el pensamiento como gesto, sus obras parecen trazar el terreno de discusión para años venideros.

Desgraciadamente, la devoción de los discípulos de Mead ha obrado de alguna manera en su contra, ya que intentaron preservar para nosotros hasta su última palabra, en vez de buscar condensación y prominencia. Porque hay otro sentido en el que estos libros giran sobre la metáfora de la conversación. Están compuestos fundamentalmente de transcripciones de análisis en el aula, de manera que se repiten muchas cosas, y otras se dicen de forma imprecisa. Como resultado hay muchos párrafos, pero no oraciones.

NOTAS

[1] Esto ocurre en inglés, donde la palabra *self* se usa para formar los pronombres *myself, yourself,* etc. En castellano, en cambio, los pronombres se declinan para formar el reflexivo. (N. de la T.)

[2] *Espíritu, persona y sociedad: desde el punto de vista del conductismo social.* Germani, Gino, ed. castellana. Paidós: Barcelona, 1982. (N. de la T.)



II

La inteligencia como un bien

Los filósofos, después de decirnos durante mucho tiempo qué es el universo y quejarse de que la obtusa mayoría de la humanidad fuera demasiado bruta para esa visión tan refinada, empezaron a cuestionarse sus propias posibilidades de conocimiento. El foco se trasladó de «¿qué es el universo?» a «¿cómo puedo saber lo que es el universo?» Cada nuevo descubrimiento de la ciencia coloca ese conocimiento más lejos de nosotros. El cuerpo de información más perfecto del mundo amenazó con bloquear esa visión cosmológica que parecía más aguda cuando los datos eran más escasos; hasta que ahora, con el pragmatismo, se ha alcanzado una tercera fase. El pragmático dice simplemente: «el universo es». Y el universo, al ser, hace; de manera que el pragmático situará su conocimiento, no en lo *que* es el universo, sino en *cómo* funciona. Intentará comprender funcionamientos, descubrir en qué orden las cosas generalmente preceden y se siguen unas a otras. Se considerará también a sí mismo envuelto en este proceso, reconocerá que uno descubre la «realidad» de acuerdo con su propia terminología, que un desplazamiento en el vocabulario de aproximación acarreará nuevas clasificaciones para los mismos acontecimientos. Renunciará a lo que el profesor Dewey llama acertadamente «teoría del conocimiento del espectador», la noción de que el universo es como un insecto tras un cristal en un museo, y que para conocerlo debemos simplemente ir y contemplarlo. Concebirá el conocimiento como surgiendo de una interacción entre un organismo y su entorno. El conocimiento no es un conocimiento de lo que son las cosas, sino un conocimiento de cuándo y cómo ocurren.

En el presente volumen (*The Quest for Certainty*), el profesor Dewey ha trazado esta línea de pensamiento con gran claridad y agudeza crítica. Ha retratado a la humanidad, en su búsqueda de certezas, acudiendo a alguna rígida estructura metafísica o teológica como compensación de las contingencias de la vida real. El hombre se fortifica a sí mismo ante las irregularidades de la vida imaginando la perfecta regularidad del paraíso. La consistencia, la justicia, la seguridad, de las que no podría sentirse seguro en su relación con la naturaleza, las relegaría al dominio sobrenatural del «Ser antecedente», en el que éste permanece intacto, bondad, verdad y belleza absolutas. Estos absolutos son la «realidad», y están simplemente disimulados por las «apariencias». El malabarismo dialéctico de estos conceptos, el abrumador juego de manos

intelectual por el que la «realidad» es primero oscurecida por las «apariencias» y después rastreada desde las «apariencias» hasta la «realidad», el enérgico esfuerzo requerido para mostrar cómo una cosa es y al mismo tiempo no es, ha dado lugar a la estructura grandiosa de la metafísica, un monumento imponente, pero desgraciadamente podrido en su base y mantenido en pie sólo por precipitadas recolocaciones que pronto se vuelven a desintegrar.

Me temo que la metafísica, señores, es una mentira viviente. ¿Qué hace el metafísico? Empieza, como cualquier artista, consigo mismo y su correspondiente serie de valores. Después se imagina que el mundo *debería ser* de tal y tal manera si esos valores han de estar imbuidos de validez universal. Todo esto se hace a escondidas. Después sale con la afirmación de que hasta este momento no va a empezar su proceso de investigación. Ante nuestros propios ojos examina la naturaleza del universo; descubre que el universo es de tal y tal manera; y después dice, triunfante, como hemos descubierto que el universo es de tal y tal manera, esto significa irrefutablemente que esos valores que estoy a punto de vender tienen validez universal. Habiendo pensado desde Z a A, se las da de haber pensado desde A a Z.

Ahora bien, el profesor Dewey sitúa la falacia de la A del metafísico en la doctrina del «Ser antecedente», la noción de que hay una realidad fija qué conocer como realmente es, de que hay una ecuación entre las cosas que hay que conocer y las cosas según las conocemos. Sostiene que no percibimos en este sentido, sino que traducimos. Un objeto se percibe igual que el estómago absorbe una comida; se actúa sobre él de acuerdo con las capacidades y requisitos del equipo receptor. Es más, ¿qué ganaríamos sabiendo lo que *es* la realidad? Nuestro interés global residiría en cómo *usar* ese conocimiento; y el progreso de la ciencia y los inventos es la evidencia de que ya hemos llegado lejos en el *uso* de la realidad, mientras los metafísicos todavía se rezagan detrás, discutiendo sobre sus primeros principios. Mientras se estaban preguntando si posiblemente podríamos saber, el pragmatismo de la ciencia aumentaba firmemente su conocimiento. Y si la ciencia, en las más recientes paradojas de la física, alcanza ahora lo que considera como un callejón sin salida, de manera que el viejo grito de «¿podemos saber?» empieza a surgir en estos nuevos campos, es sólo porque la ciencia se ha hecho metafísicamente especulativa, y ha empezado a intentar descubrir con sus instrumentos qué es el universo en vez de cómo funciona. Pero sean cuales sean las dificultades cosmológicas de la ciencia, continúa acumulando certezas pragmáticas. Puede, por ejemplo, *usar* electrones sin ni siquiera estar segura de que existan.

The Quest for Certainty es una ideología de la ciencia. El profesor Dewey, al repasar la historia del progreso de las ciencias físicas, descubre que su conocimiento ha sido el conocimiento de los procesos. Ve cómo, mientras el hombre tendía a retirarse del mundo de las contingencias construyendo compensatoriamente una estructura de absolutos inmutables en la mente, y combatiendo así la incertidumbre de la vida al conseguir al menos una *sensa-*

ción de certidumbre (silbando para mantener su valor), la ciencia se abría camino con su estudio de los procesos y triunfaba a la hora de aumentar en gran medida la certidumbre real de la vida. No dependemos, para tener fuego, del golpe fortuito de un rayo, ni de la caída fortuita de una semilla para nuestros cultivos. La certeza no metafísica, el conocimiento pragmático, el conocimiento de los procesos por los que se encienden fuegos y crecen los cultivos, ha aumentado la certidumbre de la vida. El conocimiento científico es de este tipo. Los sistemas teológicos o metafísicos obtienen certidumbre afirmando dogmáticamente cómo *son* las cosas, cómo *deben ser*; erigen una serie de intereses investidos que no pueden cuestionarse sin poner en peligro su preciosa certidumbre; cancelan por decreto las fluctuaciones reales de la existencia humana. Así aquí, en las doctrinas del Ser antecedente, había certezas que dejaban al mundo en la incertidumbre. Sin embargo, el conocimiento pragmático se construye sobre la duda, el cuestionamiento, la experimentación. No hay intereses investidos; que una de sus creencias se derrumbe es un logro, una ayuda para la mejor comprensión de los procesos. Define como verdad *lo que funciona*. Sin poseer certezas en sí mismo, ha aumentado innegablemente las certezas de la vida.

Habiendo llegado tan lejos, el profesor Dewey argumenta ahora por analogía. Como el método científico (pragmático, experimental, instrumental) ha producido resultados tan buenos a pesar de los muchos casos de mal uso para fines privados, nos propondría aplicar este mismo método a la crítica de valores. Los valores también deben tener una base, no en la autoridad del Ser antecedente, sino de acuerdo con su funcionamiento. No debemos volvernos necesariamente contra los valores tradicionales porque se hayan derivado del pasado. Su supervivencia puede, en muchos casos, ser la prueba de su exactitud. Pero podemos enredar con ellos, mejorarlos como cualquier otro proceso, y estas mejoras se hacen atendiendo a sus posibilidades. Los valores, en otras palabras, han de probarse con un experimento, un experimento bien en la realidad, bien en el pensamiento (ya que el pensamiento es una especie de acción diferida, o simbólica). El pasado de un valor se usa como el pasado de un experimento de laboratorio; ni se glorifica ni se condena, sino que se interpreta de acuerdo con el problema de que se trate.

Aproximándose de esta manera, el argumento a favor de una aplicación análoga del experimento al estudio de los valores (el fin último de toda filosofía) parece bastante convincente. Pero si ubicáramos el éxito de la ciencia en la perfección de sus mediciones sería más difícil ver que la aplicación de su método a una crítica de valores sea análogo. La ciencia debe mucho a la experimentación, al conocimiento pragmático, pero este método se ha visto reforzado por un instrumento igualmente importante: las matemáticas, el instrumento de cuantificación, de medida. Este instrumento nos capacita para probar un funcionamiento con medios que minimizan las oportunidades de las diferencias de opinión. Cuando la gente puede mirar a una balanza y

ponerse de acuerdo en que pone veinte, o mirar al termómetro y aceptar que pone cuarenta, el experimento está probado. No siempre es tan simple como esto; el mismo proceso de prueba en sí se cuestiona con frecuencia. Pero en oposición al argumento sobre el funcionamiento de un valor, es exactamente tan simple como esto.

¿Cómo probamos el éxito de un valor? Los valores funcionan indudablemente; pero no necesariamente triunfan o fracasan. Tenemos la monogamia, la bigamia, la poliandria, la poliginia, y una docena más de sistemas matrimoniales. Todos ellos han *funcionado*, ya que la gente parece haber vivido y disfrutado bajo todos ellos. El tabú contra el asesinato funciona, ya que han florecido sociedades en las que prevalece este tabú; el asesinato sistemático de los familiares ancianos también funciona. Esta última costumbre es más necesaria cuando la comida es escasa y la existencia es dura; quizá en este sentido es incluso un valor pragmático. Los valores son todos de alguna manera pragmáticos, ya que han surgido para servir a necesidades humanas, aunque innegablemente pueden convertirse en una amenaza cuando sobreviven a la situación para la que se inventaron, y el conocimiento de los procesos por los que surgen puede hacer mucho para romper la fuerza de su autoridad en las mentes de los que todavía los mantienen. La comprensión de los procesos puede claramente contribuir en gran manera a la eliminación de tales valores obsoletos.

Pero la cuestión cambia con el establecimiento de nuevos valores por el método experimental. El método experimental derivaría sus valores, no de la autoridad, no de ninguna teoría del bien absoluto antecedente, sino de pruebas. Parece, sin embargo, que cuando se lleva hasta su conclusión lógica, este método de evaluar valores presenta dificultades en sí mismo. Al juzgar la efectividad de un valor, por ejemplo, tenemos que utilizar algún otro valor para evaluarlo. Aunque podamos saber los procesos por los que la gente engorda, adelgaza o se queda en el medio, todavía tenemos que decidir si *debemos* engordarlos, adelgazarlos o dejarlos en el medio; porque no hay un juicio inherente al proceso. Supongamos que decidimos hacerlos adelgazar para que puedan correr más rápido. Entonces hemos fundado nuestro valor de delgadez sobre el valor de la velocidad en la carrera, que a su vez debe fundarse sobre otro valor, y así sucesivamente. ¿Dónde, entonces, está nuestro «valor clave»? Con el método experimental, obviamente, no puede haber valor clave en el sentido de su existencia antecedente, de su aceptación por autoridad. Incluso un valor clave debe depender del experimento para su justificación, y su valor puede probarse sólo con la adopción de algún otro valor con el que probarlo. Eddington ya había analizado esta persecución circular en las definiciones de la física, siendo cada fenómeno definido según otro, hasta que se vuelve a llegar al primero. Por tanto, no debería sorprendernos el hecho de encontrar la misma situación en la evaluación de valores si tratamos los valores con un método análogo.

Es interesante ver cómo el profesor Dewey maneja esta difícil materia. Debe evitar necesariamente un valor clave, y sin embargo debe haber evaluaciones. ¿Cómo satisface ambas necesidades? Con sus escritos sobre la naturaleza de la inteligencia, en los que alaba la función de la inteligencia, el tacto, el gusto, en la formación de nuestros juicios. Porque la inteligencia no es un valor; es un proceso, un funcionamiento. Bueno, es más que un proceso; es un buen proceso. La inteligencia, si interpreto correctamente el capítulo del profesor Dewey, al mismo tiempo *es* y *es buena* (o más concretamente, al mismo tiempo *se hace* y *se hace buena*). Sirve así como sustituto del valor clave. Porque si la inteligencia es buena, elegirá naturalmente buenos valores. Así, siendo un valor en sí misma, hace la función de valor clave al aportar una base para la crítica, ya que todos los demás valores pueden desprenderse de ella.

No soy competente para juzgar si éste es un paso totalmente justificable o no, aunque siento que es el quid, o fulcro, de la filosofía del profesor Dewey. Si la Inteligencia es buena por definición, no debemos de sorprendernos de que se pueda desprender de ella un sistema de lo bueno. En los sistemas más antiguos había algo que, por definición, al mismo tiempo *era* y *era bueno*, y con eso dado por sentado todo el resto podía deducirse, hasta la autorización divina para encarcelar al que no hiciera un saludo al gobernador.

Es más, si el árbitro del éxito es la Inteligencia, evaluando desde ella misma, creando los valores por los que mide su propio éxito, ¿no es esto una intrusión en el pensamiento relativista del pragmatismo? ¿No sería muy parecido a la Inteligencia «pura», a un absoluto? Hemos acabado con el motor inmóvil; pero, ¿tenemos en su lugar al juez que se juzga a sí mismo, la medida que se mide a sí misma, un bien tan bueno que percibe su propia bondad? ¿Nos enfrentamos a una elección entre la persecución circular de valor en valor y el tratamiento de la Inteligencia como un evaluador absoluto?

También, la bondad de la inteligencia, hasta donde llega la evidencia pragmática, parece mucho más una bondad en el sentido técnico, como la bondad del hígado de uno. Su bondad como bien *ético*, un bien para la sociedad en general, es menos evidente. Porque aunque el funcionamiento de un hígado pueda considerarse un bien, el funcionamiento del hígado de mi enemigo no es bueno para mí. La evidencia muestra con más claridad su bondad desde el punto de vista del organismo que la bondad para todos.

El lector puede estar o no de acuerdo con estas objeciones tanteadoras, que me parece que son las dificultades que surgen cuando llevamos el experimentalismo a sus máximas consecuencias e intentamos encontrar en él un mecanismo para el establecimiento de valores que no se apoyen en la existencia de un bien anterior. En cualquier caso, mi celo a la hora de descubrir las entrañas de la lógica del profesor Dewey me ha llevado a un gran acto de injusticia. Porque he fracasado a la hora de transmitir las nociones de sensibilidad, aprendizaje y vitalidad presentes en *The Quest for Certainty*. Sus aclara-

ciones ocasionales sobre historia de la filosofía constituyen, para mi mente, una constante sucesión de tantos. La ausencia total de autoritarismo en su pensamiento llevará siempre al profesor Dewey hacia lo expansivo y aventurero. El libro es tolerante e inquisitivo. Su extensión de la dialéctica estricta con préstamos de la psicología, la antropología, la historia, la sociología, la economía, la sitúa en un esquema más amplio que las meras cuestiones del dogma, y la convierte en una contribución importante para nuestra cultura. Vemos que el pragmatismo, en sus manos, puede revelar su valor social sin llegar hasta la cuestión de la roca que soporta la roca que soporta el mundo. Y el bien del profesor Dewey no supone ciertamente ninguna carga para nuestra buena voluntad. No nos resulta difícil aceptar que la Inteligencia al mismo tiempo es y es buena, ya que actuamos diariamente sobre esa asunción, y da resultado. Estos resultados se ven probados por valores que simplemente están, sin tener en cuenta cómo han llegado aquí, ni cuántos de ellos ya no valen, ni cuántos deberían corregirse, ni cuántos no pasarían una prueba empírica. Tanto si la actitud científica puede aportar una base para un mundo de valores como si no, una vez que están establecidos los valores puede ciertamente contribuir a su mejor orientación. Y siempre puede poner un valor frente a otro basándose en una especie de Ser antecedente relativo, ya que puede escoger valores que estén generalmente aceptados como buenos y usarlos para defender valores todavía no aceptados. Si el mundo aprecia la justicia, o la felicidad, por ejemplo, no necesitamos buscar la justificación de esos valores; pero podemos usarlos para probar que alguna práctica es reprensible por ser injusta, o porque conduce a la desgracia.

A este respecto, el pragmático es más fuerte cuando se parece más al artista que al metafísico. No es gratuito que el profesor Dewey haya escrito de forma tan brillante sobre arte, tanto en este volumen como en su *Experience and Nature* [*Experiencia y naturaleza*]. El artista dice, básicamente: «Hago esta exhortación según lo que ya está aceptado. Una vez que se aceptan esos términos, puedo ir un poco más allá. Pero defenderé sólo mi añadido, y asumiré el resto. Si la gente cree *ocho*, puedo recomendar *nueve*; puedo hacerlo a través de la manipulación de sus asunciones sobre el *ocho*; no tengo que justificar mi *nueve* defendiendo *uno*.

El árbol genealógico del liberalismo

Liberalismo y acción social de Dewey se divide en tres capítulos: sobre la historia del liberalismo, sobre la crisis del liberalismo y sobre el «el renacer del liberalismo». Alrededor del tema del liberalismo, el autor agrupa los valores culturales que más admira. Su libro está escrito para mostrar con qué rasgos importantes y deseables puede identificarse el liberalismo. Se mueve a través de un ciclo de virtudes, como la paz, la liberación, «el desarrollo de las capacidades inherentes de los individuos posibilitado por la libertad», la tolerancia, le reintegración, la ciencia, la racionalidad, la educación, la caridad, el valor y la esperanza; y afirma que el liberalismo, tal y como él lo concibe, puede incluirse en este ciclo.

Para empezar su serie, selecciona un linaje para el liberalismo. Ilustra su historia brevemente y sugiere una teoría de sus orígenes:

> El uso de las palabras liberal y liberalismo con referencia a una particular filosofía social no parece darse antes de la primera década del siglo XIX. Pero dichas palabras hacen referencia a algo mucho más antiguo, y que podía retrotraerse al pensamiento griego; algunas de sus ideas, y en particular las que apuntan la importancia de la libre actividad de la inteligencia, pueden hallarse soberbiamente expresadas en la oración funeraria atribuida a Pericles. Pero, para nuestros presentes propósitos, no es necesario retroceder más allá de John Locke, el filósofo de la «revolución gloriosa» de 1688. Los aspectos destacables de la versión lockeana del liberalismo se cifran en su doctrina del gobierno, según la cual los gobiernos se constituyen con el fin de proteger derechos que pertenecen a los individuos con anterioridad a la organización política de las relaciones sociales[1].

En esta cita, Dewey parece presentar la posibilidad de que tenemos para elegir dos árboles genealógicos diferentes a la hora de detallar la historia de las manifestaciones liberales. Si por liberalismo entendemos «una filosofía social determinada», el autor piensa que «para nuestros presentes propósitos, no es necesario retroceder más allá de John Locke». Pero si entendemos simplemente «a lo que dichas palabras hacen referencia», considera posible empezar el árbol genealógico en la Grecia clásica. Verdaderamente, como sitúa este liberalismo en «ideas que apuntan a la importancia de la libre actividad de la inteligencia», y como tales ideas pueden obvia-

mente encontrarse en períodos anteriores a Grecia o en otras culturas que no son Grecia, el intento de detallar todo el linaje en este segundo árbol genealógico puede llevarnos mucho más allá de la «oración funeraria atribuida a Pericles».

En el primer capítulo, Dewey se ocupa sólo del linaje histórico más corto del liberalismo. Aquí muestra la conexión orgánica entre el liberalismo y el ascenso de las empresas comerciales. Describe los elementos negativistas, atomistas, «difamatorios» del pensamiento liberal, demostrando por qué las filosofías liberales eran mucho más apropiadas para barrer viejas resistencias que para construir una nueva integración positiva. Detalla la forma en que las doctrinas de los derechos individuales de los liberales se hicieron negociables al suprimir las restricciones sobre el beneficio y el comercio. Demuestra por qué tales teorías pueden llamarse liberales a pesar de la tremenda obstaculización de oportunidades que exigen actualmente. Pero al admitir que el liberalismo, así concebido, está ahora en manos de los reaccionarios de la Liga de la Libertad, observa una «resquebrajadura» en la filosofía liberal. Esta resquebrajadura fue causada en parte, según nos muestra, por las sorprendentes contribuciones que diferentes variedades de *tories* hicieron a la maduración de la filosofía liberal «aliada con la piedad evangélica y con el romanticismo», y más tarde con el institucionalismo, el tradicionalismo y el colectivismo en el pensamiento idealista alemán. En contraste con el liberalismo más antiguo, los aspectos cooperativos de la sociedad se acentuaron en este momento, y la demanda de control a través de la legislación social se convirtió en prioritaria. Se podría cuestionar si esta revisión del énfasis liberal puede realmente llamarse con propiedad liberalismo. Pero es lo que el autor defiende como liberalismo, y los nombres de los fenómenos históricos no son obligatorios.

La consideración importante desde mi punto de vista es que, precisamente dónde ocurre esta «resquebrajadura», nos deslizamos de manera encubierta del árbol genealógico corto al largo como base sobre la que el liberalismo (el tipo colectivo de legislación social) se defiende. Porque, un tanto en la línea de la distinción de Veblen entre negocio e industria, nos dice que el factor realmente dinámico en el desarrollo de la historia moderna no es el negocio, ni el capitalismo, con su problema concomitante de la «lucha de clases», sino el método científico objetivado en la tecnología. En este método subyace el funcionamiento de la «inteligencia» en general. La función de la inteligencia es, entre otras cosas, integrar el viejo material con el nuevo («mediar» en el cambio de rango), y a esta función integradora o mediadora se recurre en todos los períodos de la historia. Ahora bien, si el «liberalismo», como la «inteligencia», se identifica con una función integradora o mediadora que opera en *todos* los períodos de la historia, obviamente nos hemos movido del árbol genealógico corto al largo, más sus extensiones más acá o más allá de la Atenas de Pericles. El origen implícito no es temporal, sino universal, ya

que la obra integradora de la inteligencia continúa, *mutatis mutandis*, en todas las épocas.

También creo que el linaje sufre extensiones todavía más profundas que no confiesa el autor, cuando su concepto del método científico se colorea con connotaciones de amor o caridad. Cuando observamos que el habilidoso izquierdazo de un boxeador a una mandíbula puede ser buena ciencia pragmática inteligente, nos cuestionamos simplemente cómo logra Dewey introducir los requisitos no violentos y no coercitivos en sus nociones del método científico. *Da a entender* una diferencia de tipo entre el uso de un producto químico para eliminar parásitos y el uso de un producto químico para eliminar rivales humanos, pero su *explicación* es vaga en esta importante encrucijada. Especialmente a la vista del hecho de que Dewey normalmente celebra un logro científico como una «conquista», nos damos cuenta de que, aplicada a la gente, su idea del método científico no es meramente la de un *poder*, sino que añade connotaciones ocultas de caridad o solidaridad normalmente conectadas con la religión, la ética o la poesía.

Una vez más, cuando Dewey celebra el liberalismo como la oportunidad para el «desarrollo de las capacidades inherentes a los individuos», nos damos cuenta de que hay un adjetivo como «bueno» o «sano» implícito en la palabra «capacidades». Si el adjetivo estuviera explícitamente ahí, y si se insertaran los pasos concomitantes que esa presencia explícita hace necesarios, o si la mezcla por parte del autor de la ciencia como técnica con la ciencia como actitud caritativa hacia la gente se convirtiera en objeto expreso de análisis y racionalización, el volumen de Dewey sería más ilustrativo. Según está, parece esencialmente ciceroniano. Sirve principalmente como epítome para un abogado, ya que persuade sin exponer los pasos esenciales en su persuasión. Los tratados filosóficos, si son valiosos, intentan persuadir; pero la diferencia entre ellos y la exhortación ciceroniana, según me parece, es que éstos tratan al mismo tiempo de exponer sus métodos de persuasión. Me pregunto si se podría decir que Dewey saldría airoso de esta prueba, en tanto en cuanto la ambigüedad con respecto a los «árboles genealógicos» permanece en la piedra angular de su tratado.

Sin embargo, como nos advierte Dewey en su introducción, un escritor no puede decir todo a la vez. Y ciertamente el presente libro parece mucho menos «ciceroniano» si se le considera, no en sí mismo, sino como una especie de capítulo final de libros más completos como *Experience and Nature* y *The Quest for Certainty*, libros que, al menos para este lector, ayudaron mucho a abrir los ojos. Y sin embargo, algo de la misma ambigüedad parece subyacer también en la raíz de éstos. Cuando se habla de «funciones», necesariamente se introducen asunciones de estructura no históricas. La «función de la inteligencia» pertenece al árbol genealógico largo, al igual que la «función del corazón». La historia puede decirnos cómo el corazón late más fuerte un día determinado. Pero tras el efecto de ese día determinado, aquí subyace una

propiedad de los corazones, una «función del corazón», que no es en absoluto histórica en el mismo sentido. El intento de divorciar la filosofía de la metafísica, sospecho, siempre será simplemente una pantalla protectora para el establecimiento de asunciones metafísicas.

NOTA

[1] La traducción del fragmento está tomada de la obra citada en el capítulo «Las virtudes y limitaciones del desenmascaramiento». (N. de la T.)

Mónadas: buscando tajada

En una reseña de *Logic* [*Lógica*] de John Dewey (*New Republic*, 23 de noviembre de 1938), Weiss escribe:

> Basa los actos de investigación en el movimiento del organismo desde un estado de desequilibrio a uno de equilibrio recobrado con respecto a un entorno. Pero si ese proceso pulsacional no tuviera sus raíces también en la naturaleza de las cosas inorgánicas, su «principio de continuidad» básico se vería violado y los organismos se transformarían en un reino especial dentro del reino de la naturaleza, forzando una ruptura radical entre las ciencias de la biología y la física.

Weiss aquí menciona un problema básico de la estrategia filosófica, y desde un punto de vista que puede ayudarnos a comprender su libro. Porque en *Reality* [*Realidad*], su ingeniosa obra sobre epistemología y ontología, se enfrentaría al asunto que acusa al profesor Dewey de pasar por alto. Se movería por transformaciones del campo de la física al campo de la biología, y lo haría sin violar la *lex continui* (esto es, sin la intervención de un milagro, de una mutación disimulada en una ambigüedad).

Sólo puedo pensar en dos formas de cumplir tales condiciones. Se pueden mantener los dos campos juntos, bien fisiquizando la biología, bien biologizando la física. Weiss parece preferir esta última. Y habiendo puesto implícitamente una biología en su física desde el principio, no tiene problemas a la hora de sacarla explícitamente en el momento apropiado. Consigue esto tratando los procesos, tanto físicos como biológicos, según una metáfora biológica: la metáfora de la ingestión, de la digestión, de la asimilación. Los individuos, tanto orgánicos como inorgánicos, buscan conseguir completarse incorporando seres externos.

Podríamos añadir un tercer campo: el campo de la ética. Y aplicando nuestro modelo, sostendríamos por tanto que el filósofo debe preservar una continuidad de campos etiquizando la física y la biología, fisiquizando la biología y la ética, o biologizando la física y la ética. Weiss parece permanecer fiel a su metáfora biológica, aplicándola también a este tercer campo.

«Ser es ser incompleto». Y ser incompleto es esforzarse por completarse a través de la asimilación de todos los demás. «El universo es uno en el que múltiples seres únicos se esfuerzan por convertirse en el Absoluto con métodos únicos y

opuestos». Cada ser, orgánico o inorgánico, «en cada instante está en un estadio análogo al que atribuye Leibniz a sus mónadas, pero cada uno intenta superar ese estadio en su esfuerzo por lograr el estado que Leibniz atribuye a su Dios».

Esta monadología difiere significativamente de la de Leibniz en que no hay una armonía preestablecida por Dios entre las mónadas. Quizá podríamos incluso decir que Weiss ha reemplazado esto por una especie de «desarmonía preestablecida», en la que cada empresa individual intenta convertirse en un monopolio universal, dentro de un mercado de restricciones y equilibrios mutuos suministrados por todos los demás individuos que se están esforzando de la misma manera, dentro de los medios y limitaciones propios de sus naturalezas.

Leibniz caracterizaba a sus mónadas como «sin ventanas». Su desarrollo era interno, con Dios respondiendo de las interrelaciones armónicas por las que esos desarrollos internos equivalían a una interacción externa. Weiss, considerando esta introducción de un terreno común como un mero *deus ex machina* para salvar una explicación por otra parte vacilante, nos ofrece en su lugar una pluralidad de universos individuales que interaccionan a través de una superposición de sus «regiones virtuales». También, de esta manera, evita la representación del mundo como ilusorio que surge en filosofías como la de Schopenhauer, que postulan un único esfuerzo absoluto del que cada voluntad individual no es sino un fragmento. El esfuerzo individual es real, independiente, único, de acuerdo con su naturaleza intrínseca. Por tanto, éstas son mónadas con ventanas, con una vista, incluso con un punto de vista, mirando hacia un mundo público e intentando salir adelante con las oportunidades y resistencias reales que ofrece el mundo.

Aunque Weiss basaría su estructura de pensamiento en la ley de la contradicción, esto no le impide, cuando se aproxima a los problemas éticos, introducir un concepto muy astuto, el de «posesión privacional», compuesto por una incongruencia. Uno puede «poseer privacionalmente» lo que no tiene. Y a la inversa: «Es perfectamente posible comerse el pastel de uno y también tenerlo». A través del conocimiento conseguimos una perfección indirecta, ya que podemos, conociendo la estructura del universo, poseer así indirecta o privacionalmente nada menos que todo ese universo. Pero uno debe *vivir* su conocimiento en acción, «hasta que la mente de uno impregne su cuerpo». Sólo «infectándonos a nosotros mismos con nuestro conocimiento» de esta manera, podremos «lograr la única perfección posible accesible al hombre».

Me temo que, intentando así presentar las principales características de la representación de Weiss, no he podido mostrar los muchos detalles sutiles y sugerentes que he encontrado en el camino. Me refiero a cuestiones tales como su paso de la búsqueda a la pregunta; su tratamiento de la circularidad en la relación entre epistemología y ontología; su colocación sistemática de las artes y ciencias en relación con su esquema global; y su capítulo esencial sobre «Causalidad Mellontológica»[1]. Pero el libro es difícil

de seguir. Weiss teje una tela muy fina de descripciones internamente ajustadas, y el lector debe trabajar muy duro si quiere engancharse a esa tela; de lo contrario, desgarrará el tejido con su falta de atención y caerá, como una avispa torpe que cae en una trampa para mosquitos.

NOTA

[1] Probablemente en alusión a Andrew William Mellon (1855-1937), hombre de negocios y secretario de estado norteamericano (1921-32) que fue en gran medida responsable de las reformas en la estructura impositiva de los EEUU en los años 20. Sus donaciones hicieron posible la construcción de la National Gallery of Art en Washington DC. (N. de la T.)

Cantidad y calidad

Procedimiento corriente: encontramos una oración, extendemos la oración a un párrafo , el párrafo a un capítulo y el capítulo a un libro. Se empieza afirmando lo que se va a probar, se continúa, «ahora lo estoy probando», y como gran final se resume.

Pasar de tales proyectos extraordinarios de deforestación a *Modern Man in the Making* [*La formación del hombre moderno*] de Otto Neurath, es darse cuenta de cuánto obstruccionismo tiene lugar donde nunca nos habían enseñado a detectar obstruccionismo. Frente a un tipo de historiografía que se parece a la peor clase de novela naturalista (en la que doscientos mil detalles son el doble de cien mil), aquí tenemos un ensayo *reducido*, y un ensayo espléndido.

El culto contemporáneo a «los hechos» debe ganar fuerza en parte porque, a través de ese culto, el plagio sistemático se ha convertido en norma. «Los hechos» son un tipo de cita que uno puede apropiarse sin comillas. Son colecciones de Bartlett firmadas como si Bartlett mismo las hubiera elaborado. «Los hechos» son, sin duda, la base del libro de Neurath; pero él establece su derecho a ellos con un acto novedoso.

Su intención es situar nuestro mundo moderno comparando y contrastando aspectos cuantitativos de hoy con aspectos cuantitativos del pasado, a veces con puntos intermedios que muestran la proporción en la que esos cambios cuantitativos han ocurrido. Y ha intentado traducir su exposición al idioma de la visualización, sus llamados «isotipos», un método de representación que no ha inventado él en absoluto, pero que emplea con tanta destreza y tanto método que nos da siempre la sensación de novedad, tanto en cuanto a los isotipos mismos como al tipo de texto sucinto que, al estar diseñado para acompañarlos, termina imbuido del mismo genio reductor.

La reducción a cantidades elimina necesariamente importantes ingredientes cualitativos. Neurath tiene un isotipo, por ejemplo, que visualiza las diferentes proporciones de trabajo, ocio y sueño en un día «antes» y «ahora». La cantidad de sueño sigue siendo la misma: la cantidad de ocio ha aumentado mucho y la cantidad de trabajo ha disminuido mucho. Pero nos quedamos con la importante posibilidad de que muchos ingredientes de la calidad del trabajo en el pasado se hayan trasladado a la calidad del ocio hoy día. Y aunque la cantidad de sueño sea la misma en ambos períodos, cualquiera que

haya dormido (a) en una calle con mucho tráfico después de un día en la oficina y (b) en una cabaña en la montaña después de un día de ejercicio físico, sabe que puede haber diferencias importantes en la calidad del sueño.

El autor, totalmente consciente de este problema, intenta con el método de las «siluetas» combinar cantidades de manera que nos proporcionen una idea de la calidad. Se nos muestra, por ejemplo, la silueta de una ciudad en la Edad Media y en los tiempos actuales. En ambas vemos una iglesia rodeada de edificios laicos. En la Edad Media, la iglesia sobrepasa a una pequeña agrupación de viviendas en una proporción similar a la de la gallina a sus polluelos. En su visualización de los tiempos actuales vemos la misma iglesia, ahora rodeada de rascacielos, en una proporción similar a la de una gallina con una remesa de neveras eléctricas. Y la misma cuestión cualitativa se aborda desde otra respuesta cuantitativa, indicando así la pérdida de la influencia religiosa: asociando un alza en el porcentaje de suicidios con el hecho de que la autoridad religiosa esté en general contra el suicidio, Neurath interpreta este cambio como un indicador cuantitativo de un cambio en la calidad de la autoridad religiosa.

Pero aunque los principios de una aproximación estadística a la calidad se han establecido aquí con gran ingenio, me pregunto si el problema se ha resuelto del todo. Consideremos, por ejemplo, uno de los isotipos con sus ordenadas filas de hombrecitos uniformizados, «representando» cada uno a decenas, cientos o miles de semejantes. ¿No hay una omisión importante en el concepto mismo de representación que se materializa aquí? Podemos recordar un tipo de representación alternativa, de tipo culminativo, como el que podríamos obtener en la calidad culminativa de un gran pintor de retratos. O dicho de otra manera: podríamos distinguir entre el tipo de representación que resume una época y el que da con la media de una época. En cuanto al tipo del "hombre medio", estadísticamente revelable con figuritas regimentadas, con frecuencia dejadas sin completar para indicar que representan la porción de una cantidad, siempre me inquieta verificar que este «hombre medio» se casa con la fracción de una mujer media, juntos obtienen alguna fracción de un empleo, con el tiempo producen la fracción de un niño, y todos ellos van sobre las dos ruedas y el parachoques de un automóvil.

La semántica de la lengua popular

En *The Tyranny of Words* Stuart Chase nos ha hecho un informe muy entretenido y fácil de leer de un estudio que está todavía trazando su territorio, y que puede que algún día tenga una cátedra para él solo en nuestras universidades, probablemente llamada cátedra de «semántica». La semántica trata del sujeto de la comunicación, el significado, la interpretación de los signos.

A veces los estudiosos de la semántica parecen hacer hincapié en los aspectos genéticos, psicológicos o históricos de la cuestión: observan y especulan para determinar cómo surgen los significados. Antropólogos como Malinowsky proponen ideas concretas sobre este aspecto de la cuestión, como también lo hacen psicólogos experimentales como Pavlov y Watson, Koffka y Koehler. El psicoanálisis también hace aquí una contribución desconfiada, pero probablemente necesaria. A veces el énfasis parece estar, sobre todo, en el intento de perfeccionar un sistema preciso de signos o indicadores, sin tener en cuenta las formas en las que nuestros significados, o ausencia de significados, o significados confusos, surgen y funcionan en el vocabulario cotidiano. Las especulaciones de los positivistas lógicos, enraizadas en gran parte en la lógica simbólica de los «Principia Mathematica», parecen hacer hincapié en este aspecto. A veces la semántica parece ser principalmente un arma nueva para el desenmascarador que, revolviéndose contra los disparates con los que nos castigan diariamente la prensa, el púlpito, la radio, los discursos políticos, los anuncios, la teoría legal y económica, etc., quiere encontrar una forma rápida y eficiente de disolver tales disparates.

En *The Tyranny of Words,* Stuart Chase, como Thurman Arnold en *The Symbols of Government* y *The Folklore of Capitalism,* está interesado principalmente en ese tercer aspecto. Está buscando un disolvente, un corrosivo que despache los obstáculos verbales con la mayor rapidez posible. Para conseguirlo, primero selecciona algunos momentos destacados de escritores como Korzybski, Malinowsky, Ogden, Richards y Bridgman, que nos proporcionan una idea de los dos primeros aspectos; y después se hunde en una variada selección de ejemplos concretos en los que desenmascara con celo el pensamiento de la derecha, el centro y la izquierda.

Usando sus improvisados instrumentos, hace un buen trabajo cargándose las bien pagadas verbosidades enunciadas por los sacerdotes de la derecha. Esto es todo para bien. Pero desgraciadamente, los mismos instrumentos

disuelven también (como explica Chase en las páginas 191-3) una definición como ésta de Harold Laski:

> Sugiero la conclusión de que el fascismo no es sino capitalismo monopolista que impone su voluntad sobre las masas que ha transformado deliberadamente en esclavos. La propiedad de los instrumentos de producción continúa en manos privadas.

Aún concediendo que esta afirmación *parece* clara para «un lector de *New Republic* que vive en Nueva York», Chase sostiene que el estudiante bien informado de semántica «no está dispuesto a discutir con Laski, porque el significado aparente se ha desdibujado en una serie de vacíos semánticos. Laski no está necesariamente equivocado; no está diciendo nada que merezca la pena escuchar. No puede extenderse el conocimiento, no puede ejecutarse un acto sensato, basándose en ese enunciado».

Para llegar a esta conclusión, Chase sugiere que se han omitido muchas ramificaciones y modificaciones necesarias en la *definición* de Laski. Pasando absolutamente por alto el hecho de que una definición es, por las necesidades del caso, un *resumen*, y que Laski ha escrito mucho para dar cuerpo explícito a este resumen, encuentra la definición en sí falta de significado. Chase ha advertido, en muchos apartados de su libro, en contra de considerar las palabras según su valor denotativo, sin referencia a su lugar en un contexto global de pensamiento y situación. Y sin embargo aquí parece estar haciendo precisamente lo que desaconseja. Y no veo cómo cualquier teoría fundada del significado pudiera requerir que un escritor proporcionara un resumen de su pensamiento sin omitir todas las ramificaciones y modificaciones de ese pensamiento.

Sin duda debe haber algo erróneo en los instrumentos de análisis que pueden desenmascarar de una manera tan drástica. Chase duda sobre la palabra «esclavos», por ejemplo, recordando que ésta coincide con «una frase típica de la propaganda socialista». Sin embargo, aplicando la misma prueba bien informada, podríamos cuestionar la palabra «tiranía» en el mismo título de Chase si simplemente nos precipitamos sobre este *resumen* de su libro sin referencia al material con el que le da cuerpo. Y subraya que el estudiante bien informado de semántica «nunca permitió que un "ismo" impusiera su voluntad», desenmascarando por tanto el atajo metafórico de Laski, como si la intención de éste fuera que se tomara literalmente como una afirmación completa y explícitamente llena de contenido. Demostrar que un resumen requiere relleno no es per se demostrar que un resumen no tiene sentido. No sabremos si el resumen tiene sentido hasta que no hayamos examinado las formas con las que el mismo autor le ha dado cuerpo.

Las dificultades surgen, creo, de la tendencia abiertamente empírica que adopta Chase en su aproximación al tema del significado. El empirismo es,

desde luego, una filosofía –una entre varias–, pero Chase empieza adoptándola bajo el lema «abajo la filosofía». *Otras* filosofías son filosofías; *la suya* es simplemente un «hecho» bien fundado. Propone someter a los significados a la prueba tranquilizadora de la vista, el tacto, la sensación, el peso, el olor. Por tanto, como muchos significados son *interpretaciones* de *relaciones* según se desvelan a partir de cierta *perspectiva* o *punto de vista*, si permitimos que alguien imponga una filosofía inocentemente empírica en nombre de la antifilosofía, nos vamos a encontrar con un montón de significados muy necesarios disueltos.

Chase también apoya esta aproximación de forma atractiva con préstamos de la filosofía de la ciencia física de Bridgman, llamada «operacionalismo». De acuerdo con esto, el significado de un concepto debe probarse con alguna operación real ejecutada en un laboratorio, o registrada en un contador. No tiene sentido aquí intentar hacer una crítica de la teoría de Bridgman. (El lector debe remitirse a un artículo muy interesante sobre el tema de R. B. Lindsay en *Philosophy of Science* [*Filosofía de la ciencia*], octubre 1937.) Mi postura ahora es que, incluso aunque admitamos su validez para las ciencias físicas (a pesar de varios siglos de fructífero desarrollo científico logrado en gran parte infringiéndola), podríamos aún legítimamente exigir a Chase que ofreciera razones explícitas de por qué debemos forzosamente provocar la migración de esta perspectiva del campo de la física al campo de las relaciones sociales. La migración puede justificarse, pero no se ofrece la justificación. Chase, con la treta inconsciente de proponer su filosofía en nombre de la antifilosofía, se salva del problema; simplemente se hace migrar una perspectiva de un campo a otro, sin analizar este mismo proceso migratorio ni la función metafórica que surge cuando tal migración tiene lugar.

Sospecho que, si intentamos una «operación» o una medición, o una prueba de vista, sensación, gusto, al toparnos con la interpretación de una relación según se desvela desde una perspectiva determinada, es que vamos a desenmascarar significados vengativamente. Tan absolutamente, de hecho, que cuando quisiéramos detener el desenmascaramiento y adoptar una política positiva propia, sólo podríamos hacerlo sin utilizar toda nuestra fuerza y sin aplicarnos a nosotros mismos el disolvente que aplicamos a nuestros oponentes. Así, cuando está de un talante puramente desenmascarador, Chase descarta «los cánones filosóficos, teológicos y todos los demás al uso», sobre la base de que tratan de «ideas y propuestas». Desconfía del interés de tales materias como «propuestas» porque no podemos verlas, tocarlas, probarlas «operacionalmente». Pero cuando está de un talante normativo, exhortatorio, escribe, «la cuestión predominante, la verdadera tarea de los hombres de estado, es encontrar el propósito humano que debe lograrse en una situación determinada». Hasta donde puedo entender, no se puede hacer esto si no se ofrece, implícitamente, una filosofía del propósito humano.

Así, me pregunto si es legítimo que un escritor evite la confusión proponiendo una filosofía bajo el nombre de no filosofía, un mecanismo que lo

capacita para simplemente evitar cuestiones en cualquier momento importante. Me pregunto si una teoría de los significados puede proponerse simplemente con el nombre tranquilizador de «los hechos». Más bien, el estudioso de la comunicación debe desarrollar una crítica explícita interesada en los procesos de elaboración de juicios, de propuestas de estructuras de juicios o racionalización de esas estructuras (con pruebas con consistencia interna), de demostración de su ámbito y relevancia para las situaciones humanas, de verbalización del papel desempeñado por las migraciones metafóricas (perspectivas trasplantadas) en el proceso interpretativo. Las referencias a manzanas, pieles, gatos, orugas y aparatos de medición, suenan familiares, y por tanto contribuyen al consuelo, haciendo que un terreno complejo parezca simple. Pero los que destierran la filosofía del estudio del significado, simplemente aparentan tirar por la puerta principal lo que pasan de contrabando solapadamente de nuevo por la puerta de atrás.

Corrosivo sin correctivo

The Folklore of Capitalism de Arnold es una continuación y amplificación de *The Symbols of Government.* Quizá es más útil si nos aproximamos a él más como un lexicón que como un argumento. Porque es un intento de estructurar algunos campos de especulación sin estructurar hasta ahora, especialmente en referencia a las relaciones entre la política y las empresas; y tales intentos se interesan necesariamente más en el acabado de un punto de vista, sugiriendo una perspectiva al dar ejemplos de sus aspectos principales, que en el avance riguroso desde la premisa a la conclusión. El mismo Arnold llama a esta perspectiva «Dinámica Política», que probablemente es una marca tan buena como cualquier otra. Pero con el propósito de una localización general, creo que podríamos clasificarlo, con *Ideología y utopía*[1] de Mannheim, como una contribución a la *sociología de la política.*

El análisis de Arnold de los dilemas y payasadas del capitalismo parece al mismo tiempo *en* el buen camino y *fuera* del camino. Y no es fácil diferenciar una fase de la otra sin apoyarse simplemente en una apelación al prejuicio. Sobre todo, un crítico no debe permitir que sus reservas oscurezcan sus obligaciones de mero informador del contenido del libro. Porque según me parece, todo el que esté interesado en las técnicas de la propaganda debería leer *The Folklore of Capitalism,* igual que debiera leer a Jeremy Bentham y Thorstein Veblen.

Intentando simplificar un volumen complejo, debería reducir *The Folklore of Capitalism* a dos vías principales: una que, según me parece, lo coloca *en* el buen camino, y otra que lo coloca *fuera* del camino. Ambas ejemplifican el uso de la incongruencia planificada con fines interpretativos.

Con incongruencia planificada me refiero al estímulo racional o preparación del lenguaje de manera que vaya más allá del uso cotidiano. Impresionados por el gran desarrollo de la maquinaria, por ejemplo, muchos pensadores han intentado explicar el funcionamiento de los seres humanos según su analogía con las máquinas. Otros, impresionados por los documentos de la evolución biológica, han intentado explicar el funcionamiento de los seres humanos según su analogía con los simios. Tales formas de interpretación serían ejemplos de incongruencia planificada, con la que el pensador prepararía la migración de una perspectiva desde su campo concreto a un campo más amplio. Sería una especie de proyección metafórica.

Se pueden preparar muy fácilmente las palabras en este sentido sometiéndolas a una prueba *funcional*. Por ejemplo, no hace muchos años, cuando la gente hablaba de ética o moral se refería sólo a buena moral y buena ética. Pero supongamos que aplicamos una aproximación puramente funcional a algún término como código moral. Decimos, «la moral *es* lo que *hace* la moral», a partir de lo cual podríamos hablar con propiedad de ética criminal, del código moral de los tahúres, etc. Simplemente sobrepasando los límites de la palabra tal y como se elabora en la ortodoxia del uso cotidiano y usándola en cambio racionalmente para nombrar una función o un proceso, se la puede preparar para migrar más allá de sus barreras convencionales, con frecuencia con resultados interpretativos muy valiosos.

El libro de Arnold parece gravitar sobre dos proyecciones metafóricas de este tipo. Una es la forma de interpretación obtenida al proyectar (y después moderar el tono) la perspectiva de la institución psiquiátrica hasta cubrir todas las relaciones humanas. Esto conduce a un retrato de la sociedad como una parodia, hilarante en la superficie pero un tanto macabra en sus implicaciones últimas. Consideraría esto como el aspecto dudoso del libro de Arnold, aunque contribuye en gran parte a su valía como entretenimiento. A los elementos dramáticos y rituales que observa en el proceso histórico les da, creo, una interpretación radicalmente falsa, en razón de la calidad de acusación inherente a esta misma perspectiva psiquiátrica.

La proyección *útil*, con fines interpretativos, está en la transformación ampliamente documentada que ejecuta de la palabra «gobierno». En la ortodoxia del uso popular, la empresa y el gobierno se tratan generalmente como *opuestos*. Arnold, sometiendo las palabras a un tratamiento funcional, va más allá de esta ortodoxia. Según leemos en concreto sus irónicos capítulos sobre «La benevolencia de los impuestos de la organización privada» y «La malevolencia de los impuestos del gobierno», encontramos que se acumula una masa de material claramente intencionado, que está perfectamente concebido para disolver la charlatanería de escritores como Walter Lippmann, Mark Sullivan y Dorothy Thompson. Arnold demuestra que la empresa es pura y simplemente un gobierno, y una forma no democrática de gobierno, teniendo incluso su propio sistema regularizado de impuestos. De hecho, muestra claramente cómo este gobierno de la empresa ha recurrido repetidamente a una *exacción de capital*, a pesar del hecho de que tal noción provoca horror en los corazones de nuestros conservadores cuando se presenta en forma política.

Debo también dar la bienvenida a un capítulo como «El ritual de la reorganización corporativa», en el que Arnold acumula, a partir de muchas fuentes contemporáneas, evidencias que desvelan la naturaleza irreal y neblinosa del concepto de propiedad en el capitalismo financiero, y las formas en las que esta ruptura entre ideales legales y realidades prácticas se manipula para aprovechamiento de los enterados.

Una y otra vez, sin embargo, la espectacularidad del autor lo conduce a hacer demasiado hincapié en el papel desempeñado por el ritual en los pronunciamientos judiciales de nuestro sacerdocio legal y económico. Lo pintoresco de su farsa, por ejemplo, se intensifica especialmente, a expensas de la precisión interpretativa, minimizando el factor de los *intereses* en un desplazamiento continuo de los principios e ideales. Supongamos, por ejemplo, que fuéramos a presentar un cuadro general resumiendo, a lo largo de la historia americana, el desplazamiento continuo hacia atrás y hacia adelante entre los derechos de los estados y el federalismo. Encontraríamos al mismo grupo a un lado de la cuestión un día y al otro al día siguiente. Supongamos entonces que, para el buen fin de la farsa, hiciéramos simplemente un cuadro compuesto de todo este desplazamiento. Simplemente exagerando las contradicciones lógicas y verbales y minimizando la firme presión de los intereses que hay detrás, podríamos montar un buen espectáculo entretenido haciendo que la gente parezca extremadamente irracional. Pero nuestro resultado en este punto sería más valioso como entretenimiento que como diagnosis.

Cuando leemos el cuadro compuesto por Arnold de tal desplazamiento sin fin y le escuchamos explicarlo haciendo hincapié en él como un acto puramente ritual, hacemos un descubrimiento paradójico. Descubrimos que alguien que atribuya continuamente tales payasadas a la presión de los intereses, con independencia de lo mezquinos que puedan ser esos intereses, nos permitirá de hecho admitir un cuadro mucho menos desolador de los motivos humanos que el que pinta Arnold. Porque al menos tendremos un proceso esencialmente racional, por muy complicado que pudiera terminar siendo como resultado de otros factores. Pero la versión de Arnold de la motivación humana atribuyendo principalmente al ritual la causa de los desplazamientos «inconsistentes, irracionales e ilógicos» del pensamiento humano, hace que incluso la manifiesta hipocresía de nuestros reaccionarios parezca un motivo casi sano en comparación.

Arnold justifica su farsa sobre el ritual de una manera atractiva, tengo que admitirlo. Sostiene que la historia, al ser un proceso dramático, debe abordarse como un drama. Y como el ritual es un aspecto del drama, parece que obtenemos de esa visión una base justificable para enfatizar lo ritual y minimizar el factor de los intereses en su cuadro del drama humano. Aquí surge el engaño, creo, del hecho de que Arnold no basa su metáfora dramática en un análisis preliminar del drama en sí. Un par de referencias de pasada al héroe y al villano en el melodrama, con referencias de pasada a la naturaleza dramática del juicio por combate en los juzgados, es lo más que se aproxima a una crítica dramática explícita como base para las afirmaciones sobre el drama y el ritual que planean por todos los márgenes de este libro. Así, obtenemos aquí una referencia indirecta al arte sin una filosofía ni un estudio explícitos del arte.

El dramaturgo no es sólo un ritualista. O mejor, el ritual en sí no es meramente una serie de pases al aire. El ritual dramático *materializa*, y lo hace en referencia a los intereses de un público. Arnold es aparentemente un racionalista que simplemente ha ocultado su rastro, consiguiendo una antítesis categóricamente irracionalista. Su versión del drama es simplemente un principio legal al contrario. Al moverse de los *ideales* de la ley al drama, obtiene la farsa (esto es, los ideales legales vueltos del revés). Si hubiera empezado por el drama, creo que tanto los usos como los malos usos de la ley hubieran quedado en su sitio, con una relación más definida con la presión racional de los intereses.

Hacia el final del libro hay una depuración notable, ya que Arnold empieza a sentir la necesidad de una afirmación más positiva. Así, lo que en su obra anterior había presentado como principios absurdos, y en una sección anterior de éste nos presenta engañosamente como ideales abstractos, es después recuperado en su estima, a través de un subterfugio aparentemente inconsciente en nombre de las propuestas y de una filosofía. Así, para evitar que su corrosivo universal corroa todo, tiene que estafar un poco. Así que recurre a un pequeño contrabando, ya que empieza a percibir el hecho de que no sólo las organizaciones desempeñan su papel a la hora de tergiversar los ideales, sino que también los ideales desempeñan su papel a la hora de orientar el surgimiento de nuevas organizaciones. Pero los trae de vuelta, no como ideales, ya que esto podría echar a perder la simetría de su libro (ya había destrozado completamente los ideales). Así que los trae de vuelta bajo el nombre de propuestas, salvando así la cara.

Con todo, hay varios contramovimientos en acción al mismo tiempo en este libro, como es probablemente inevitable en una investigación de este tipo en este momento. Y el gran respeto de Arnold por los tribunales administrativos en comparación con los juzgados podría muy bien, si se lleva adelante, tender a perfeccionar y regularizar una estructura económica NRA[2] que perpetuara la condición privilegiada actual de los dirigentes de las empresas en lugar de desposeerlos. Sobre este punto, sin embargo, el libro es vago, ya que hay también una tendencia general a favorecer el aumento de la actividad del gobierno político, lo que probablemente acarrearía una correspondiente atrofia del gobierno privado, empresarial. Tales elementos en el libro son tan inciertos como lo son en la misma escena contemporánea. En resumen, las vacilaciones del libro reflejan los conflictos económicos actuales, de manera que *The Folklore of Capitalism* es más valioso por presentar, con fines desintegradores, la ruptura entre los eslóganes del capitalismo y las realidades del capitalismo, que por desarrollar un programa positivo. Pero la razón principal por la que pienso que debe leerse es por sus lúcidos comentarios sobre las prácticas de nuestros dirigentes empresariales y su clero ideológico. El libro, ciertamente, no debe considerarse como una alternativa al marxismo, como muchos críticos han pro-

puesto; pero leído por lectores que lo mantengan al margen del punto de vista de la crítica marxista, es verdaderamente muy útil.

NOTAS

[1] *Ideología y utopía: introducción a la sociología del conocimiento.* Echevarría, Salvador, tr. Fondo de Cultura Económica de España. Madrid, 1997. (N. de la T).

[2] Son las siglas de *National Recovery Administration*, un programa del presidente Franklin D. Roosevelt consistente en la aceptación por parte de miles de empresas de un código de comercio justo elaborado por asociaciones de comerciantes y fabricantes; esta aceptación era voluntaria. (N. de la T.)

Las constantes de la relatividad social[1]

Desanimados por la forma en que las perspectivas de diferentes pueblos, clases, épocas, se invalidan entre sí, podemos concluir que ninguna filosofía tiene sentido. O podemos establecer un orden por decreto, adhiriéndonos ciegamente a una facción entre muchas, determinados a atenernos a sus afirmaciones sin tener en cuenta las afirmaciones de otras personas. O podemos convertirnos en una especie de árbitros de las controversias de otros, contentándonos con observar que todas las visiones tienen algo de verdad y algo de falsedad. Si no han afirmado nada, podremos no afirmar nada. Pero en tanto en cuanto afirman y niegan, podremos extraer una afirmación de la comparación de sus afirmaciones.

La «sociología del conocimiento» del profesor Karl Mannheim, es una variante de la tercera de estas actitudes. Comenzaría con el *hecho de la diferencia* más que con una *elección entre las diferencias.* Pero al erigir una nueva perspectiva por encima de las rivalidades de las viejas perspectivas, cambiaría sutilmente las reglas del juego. Porque la nueva perspectiva que ofrecería no sería simplemente una *perspectiva rival*; sería una *teoría de las perspectivas.* En otras palabras, en tanto en cuanto fuera precisa, su contribución consistiría en su capacidad para hacer el "*proceso de la perspectiva*" en sí más accesible para la conciencia.

La Facción A se opone a la Facción B. Para hacerlo de la manera más efectiva posible, «desenmascara» la «ideología» de la Facción B. La Facción B puede hablar noblemente de «humanidad» o «libertad», por ejemplo. Y la Facción A desvela el «significado real» de esas frases altisonantes en términos de intereses, privilegios, hábitos sociales, etc. La Facción B se desquita desenmascarando la ideología de la Facción A.

Cada facción expone, según sus posibilidades, el engaño consciente e inconsciente que practican los ideólogos de los campos rivales. Pero en el proceso de descubrir al enemigo, una facción se encuentra con principios que podrían volverse también contra ella. Por tanto, sólo podría proteger a sus propios miembros de la censura general «no empleando toda su fuerza». Y precisamente en este punto entran en juego las oportunidades de una «sociología del conocimiento», simplemente con que el sociólogo pueda cambiar las reglas del juego de manera que no se encuentre en ningún apuro a la hora de completar y madurar este proceso «desenmascarador».

Esto lo hace de la manera más fácil que nos podamos imaginar. Mientras los ideólogos de las facciones opuestas «señalan alarmados» el hecho de que hay una diferencia entre el valor aparente de la idea del oponente y su valor real en el comercio social, el sociólogo arranca dando por supuestas estas discrepancias. Empieza asumiendo que una idea debe «desecharse» al revelarse los intereses que hay tras ella. Por tanto, puede tratar la diferencia entre el valor aparente de una ideología y su comportamiento en un contexto social, no como un «desenmascaramiento», sino como una «explicación» o «definición» de la ideología. Así, en vez de alarmarse al descubrir que una idea debe desecharse, y tomando este hecho como lo más importante de sus revelaciones, asume desde el principio la necesidad del desecho, y así puede avanzar hasta el punto en el que busca establecer los *principios del desecho.*

Ésta, al menos, es la forma en que el crítico entiende la postura del profesor Mannheim al trazar el desarrollo desde el «desenmascaramiento de las ideologías» a la «sociología del conocimiento». Y su libro presenta una gran riqueza de material para guiar al sociólogo que definirá las ideologías según su comportamiento social. De paso, al sopesar la cuestión, sugiere razones por las que los miembros de la intelectualidad no son válidos para el alineamiento político estricto. Su capital activo es su educación; y en tanto en cuanto acumulan este capital al máximo, se aventuran mucho más allá de los confines de una perspectiva política inmediata. No usa este pensamiento, sin embargo, para desaprobar el valor de la filiación política. Por el contrario, sugiere que hay formas en las que este ingrediente un tanto «desclasado» del «capital» de la intelectualidad, puede servir para ampliar y madurar la visión de los partisanos más estrictos, y capacitarlos para que tengan en cuenta campos más amplios de realidad y resistencia.

En cuanto a los términos clave, ideología y utopía, su «desecho» en las texturas sociales imposibilita que el lector los entienda como opuestos lógicos absolutos. En general, el término ideología se usa para connotar «conciencia falsa» de tipo conservador o reaccionario; mientras la utopía hace hincapié en el mismo fenómeno en la categoría revolucionaria. Si las condiciones han cambiado tanto, por ejemplo, que el terrateniente se ha convertido en capitalista y aún así «todavía intenta explicar las relaciones con sus trabajadores y su propia función en la empresa por medio de categorías con reminiscencias del orden patriarcal», es que está pensando con «distorsión ideológica». Y la «espiritualización de la política» en el pensamiento de los quiliastas es tratada como una utopía típica, que sobrevive incluso en el pensamiento de anarquistas como Bakunin. Sin embargo, aunque el conservador no es por naturaleza dado a imaginaciones utópicas, contentándose con aceptar el *statu quo,* la presión competitiva de las utopías revolucionarias lo espolea para construir contrautopías. El historicismo romántico de Hegel, erigido en oposición a la idea liberal, se ofrece como un ejemplo fundamental. Quizá la siguiente cita ilustra la diferencia más sucintamente:

> Mientras el orden medieval organizado clerical y feudalmente fue capaz de localizar su paraíso fuera de la sociedad, en alguna esfera del más allá que trascendía la historia y enfriaba su ángulo revolucionario, la idea del paraíso era todavía una parte integral de la sociedad medieval. Hasta que ciertos grupos sociales no encarnaron estas "imágenes del deseo" e intentaron realizarlas, no se convirtieron esas ideologías en utópicas.

El libro se interesa por las ramificaciones y sutilezas de esta distinción, y por la teoría del conocimiento que se extrae de la trama de la historia trazada según estos términos. Al estar en gran parte el análisis conducido a través de abstracciones, el libro probablemente no se granjeará las simpatías del lector general; pero cualquiera que esté interesado en la relación entre política y conocimiento, lo encontrará absorbente. Quizá podríamos aventurarnos a resumir el asunto así: mientras las necesidades del foro tienden a hacer de la sociología una subdivisión de la política, el profesor Mannheim está contribuyendo tanto como puede a hacer de la política una subdivisión de la sociología.

NOTA

[1] Una crítica de *Ideología y utopía* de Karl Mannheim.

El segundo estudio de Middletown

Si tuviéramos que encontrar rápidamente un eslogan para resumir la manera en la que la ciencia es efectiva, propondría esta fórmula: agacharse para conquistar. Así es el método experimental en su mejor faceta. En tanto en cuanto sea humanamente posible, empieza *escuchando* en vez de *afirmando*. Es una afirmación pospuesta, más o menos en el sentido en el que se dice que una inversión es un consumo pospuesto.

Los Lynd son expertos escuchadores. Su método hace de todos nosotros su laboratorio. Usan la ciudad representativa de Muncie, Indiana, como su campo de estudio específico, y como control, su estudio sobre la misma ciudad hace diez años. Un hombre se imagina, digamos, que «todo se arreglará al final». Y así el hombre siguiente, y el siguiente. Pero un importante cambio cualitativo tiene lugar cuando sumamos todas esas cantidades, obteniendo así una especie de visión estadística de este pequeño invento casero.

Los Lynd han hecho, sin la nota de ridiculización, lo que Mencken y Nathan solían hacer en su recopilación de material típicamente americano. Y la omisión de esta nota establece una diferencia considerable. Lo que Mencken y Nathan hicieron controvertidamente, y Sinclair Lewis hizo inspiracionalmente, ellos lo han completado con la estrategia de agacharse para conquistar.

Como resultado, nos han proporcionado dos libros (los estudios primeros y actuales de «Middletown») que han contribuido en gran manera a dibujar las costumbres americanas. Ya teníamos los mapas topográficos que daban cuenta de las colinas y valles de América. Aquí obtenemos una visión de los contornos mentales del país.

Los hallazgos difícilmente podrían saludarse como novedades. Cualquiera que haya estudiado América, bien desde el punto de vista de la primera crítica estética (culminando en la expatriación, real o simbólica), bien desde el punto de vista del actual énfasis político, sentirá probablemente al leer *Middletown in Transition* [*Middletown en transición*], que se le recuerda con más frecuencia que se le informa. Las líneas generales del mapa ya se conocen. La contribución de estos autores consiste (a) en darles más precisión y (b) en la actitud trabajadora que su estudio encarna. Lo segundo tiene un especial valor como indicación para nuestros propagandistas formales e informales. Porque la crítica, radical como parece en sus implicaciones, la expresan investigadores que están deseosos de asegurar que los vínculos de participación entre investigado-

res e investigados no se han roto. El énfasis, en otras palabras, no está en la exposición, sino en el análisis, con el resultado de que, aunque el análisis es en efecto una exposición drástica, el cambio estilístico en el énfasis evita el rompimiento del contacto. Puedo imaginar que a Middletown le preocupe este trabajo; pero no puedo imaginar que se enfurezca con él.

Como el libro tiene más de quinientas páginas y contiene una gran cantidad de gráficos y estadísticas, no puedo pretender resumirlo. Lo que se ve, en su totalidad, es el espectáculo de un pueblo intentando manejar nuevas situaciones con símbolos desarrollados en situaciones pasadas y diferentes, un pueblo que todavía tiende a considerar las dislocaciones del capitalismo como un «acto de Dios», que ha elaborado una sorprendente mezcolanza de coordenadas religiosas y laicas, que se esfuerza increíblemente en ser amable en una economía que con demasiada frecuencia contribuye a la ira (y por ello se vuelve mucho más iracundo cuando su amabilidad se ve frustrada), a cuya debilidad por los chivos expiatorios resiste principalmente por la falta de una racionalización engañosamente completa (una carencia que hace que les resulte difícil desviar su resentimiento hacia una víctima simbólica fija). Vemos principalmente una lucha por configurar una mentalidad con la aceptación de instituciones enfermas. Ésta es una lucha desastrosa, ya que la tendencia del individuo a localizarse a sí mismo en relación a un marco institucional es en sí misma bastante *natural* y *sana*; sólo podemos pensar fácilmente en cambiar instituciones cuando tenemos alguna base institucional *alternativa* sobre la que erigir nuestros propósitos, como por ejemplo la base que podemos deducir del cuerpo de la crítica anticapitalista, una crítica enraizada en la organización y el método; pero las instituciones enfermas, como evidencian los Lynd, sirven en sí mismas para perpetuar líneas de pensamiento que oscurecen las cosas.

Hay un problema fundamental en un libro de este tipo. Los investigadores, por la misma naturaleza de su investigación, están buscando lo típico. Y cuando acabamos, empezamos a preguntarnos si podría haber alguna diferencia importante entre lo típico y la historia. Middletown, por ejemplo, se inclinó en un 59% por Roosevelt en las últimas elecciones. Y sin embargo, este desplazamiento desde el republicanismo no está adecuadamente prefigurado en la visión de los Lynd. En tanto en cuanto «Middletown» es típica de América, y esta visión es sobre lo típico en Middletown, el material nos habría conducido a esperar el barrido nacional a favor de Landon.

Nos quedamos con dos posibilidades. Quizá la elección de Roosevelt frente a Landon fue más espectacular que significativa. El votante individual, por ejemplo, puede haber estado *casi* indeciso sobre qué votar, y *justo* finalmente se decidió *apenas* por Roosevelt (significando esta sutileza, en la apariencia engañosa de los conjuntos estadísticos, un triunfo electoral aplastante, de forma parecida a como una pequeña diferencia en el porcentaje de votos significa un categórico "todos menos Maine y Vermont" en el colegio electo-

ral). O sea: puede haber algo con respecto a lo típico que sea engañoso en sí como forma de predicción y medida histórica.

Propongo que la segunda de estas dos posibilidades deba considerarse al aproximarse a todas las visiones de este tipo. Lo típico es, en un sentido, lo relativamente *inerte*. Es *lo que la gente responde cuando se le presenta un cuestionario*. Es una prueba *cuantitativa* más que *cualitativa*, ya que asigna a todo el mundo la misma categoría con independencia de su actividad. Y aunque la historia se mueve por cantidades, ¿no ejecuta este movimiento la gente que, rara más que típica, está más abierta a las nuevas *calidades* que han sacado a la luz las cantidades cambiantes? En otras palabras, ¿no podría la *canción única del poeta*, bajo ciertas condiciones, ponernos sobre la pista de algo sobre lo que los *típicos tópicos de un grupo* no nos podrían dar ni una idea?

En cualquier caso, una cosa es cierta: los contratados para cantar las glorias de la perspectiva de Landon hicieron de ello un trabajo doloroso; y los contratados para cantar las glorias de la perspectiva de Roosevelt se lo pasaron bastante mejor. Las canciones no contratadas más hacia la izquierda no las oyó prácticamente nadie; pero podríamos creer que se harán escuchar poco a poco, y que funcionarán *precisamente porque no son típicas*, conteniendo más bien los factores *emergentes*, esas tendencias de la historia tan fundamentales que lo típico inerte nos oculta.

El subtítulo «un estudio de los *conflictos* culturales» sugiere otro problema. Siguiendo las directrices aportadas por Bergson, podemos darnos cuenta de que todo estado de «equilibrio» moral o social puede, por la naturaleza misma del lenguaje, analizarse como un conflicto entre tendencias opuestas. Así, incluso Newton ideó moralmente la curva del movimiento planetario según tendencias centrífugas y centrípetas opuestas. Y Aristóteles, a fuerza de pensamiento paciente, hizo el enorme descubrimiento de que cuando algo es simplemente correcto en sus proporciones, no es ni demasiado grande ni demasiado pequeño. Todo viaje moral pasa entre Escila y Caribdis.

¿No son los conflictos, en este sentido técnico, inevitables y ubicuos? ¿Cómo podremos analizar *cualquier* manifestación social en otros términos que no sean los de un conflicto? Muchos de los conflictos expresados por los Lynd me parecen de este tipo, de los que se engendran lingüísticamente. Cada estado o porción local de un estado, por ejemplo, tiene que enfrentarse de alguna manera a un conflicto entre el intento de mantener unos impuestos bajos y el intento de promocionar empresas publicas gracias a los impuestos. O cada estado debe enfrentarse a un conflicto entre los ideales del trabajo y los ideales del ocio, entre las preferencias individuales y las necesidades del grupo, etc. Muchos de esos conflictos expresados por los Lynd no me parecen en absoluto en el mismo plano que las contradicciones internas engendradas por el dilema del capitalismo al intentar desarrollar la producción masiva sin reordenar sus relaciones de propiedad para facilitar el consumo masivo.

Una aceptación explícita del análisis marxista formaría, me parece, una base más sólida sobre la que se podría proceder a hacer distinciones entre estos dos tipos de conflicto, los conflictos causados por un sistema que funciona contra sí mismo y los conflictos que surgen lingüísticamente del hecho de que *cualquier* ajuste debe expresarse, en términos analíticos, como un malabarismo de opuestos. Una vez que hayamos arrancado la mala hierba, eso es verdad, podremos muy bien descubrir que las contradicciones esenciales del capitalismo sirven en gran parte para agravar conflictos de principio a fin, causando dislocaciones que convierten todas las consciencias en dilemas (un tema que Norbert Guterman, en colaboración con Lefebvre, ha explotado notablemente en *La Conscience Mystifiée*). Pero debemos estar avisados de que ni siquiera al socialismo puede alterar la naturaleza del discurso analítico de acuerdo con los ideales místicos de la unidad no conflictiva. El equilibrio del que va por la cuerda floja, traducido a términos analíticos, se logra ajustando el peso opuesto de los lados derecho e izquierdo del cuerpo. Y así, en una sociedad madura, habrá equilibrios entre individuo y grupo, trabajadores manuales e intelectuales, industria y agricultura, o entre divisiones regionales. Un «buen» estado no será el que pueda eliminarlos (la noción de eliminarlos no tiene significado, a no ser que estemos proponiendo eliminar el lenguaje mismo como instrumento para el análisis de las interrelaciones). Un «buen» estado es el que puede eliminar alguna de las contradicciones obviamente artificiales como las contenidas en la distribución capitalista de los beneficios. Las otras, surgiendo de nuestra posición como meras partes de una totalidad universal, permanecerán, para constituir un estímulo para los «puentes simbólicos» erigidos por pensadores y poetas. Los Lynd nos muestran a un pueblo que instintivamente comprende esta necesidad, que sabe que la empresa propia del hombre debe consagrarse a desarrollar formas de pensamiento que lo capaciten para *aceptar* el mundo, pero que está trágicamente ocupado en intentar extender tales modos de aceptación a instituciones que pueden y deberían *rechazarse*. El valor descriptivo y admonitorio de un estudio así nunca puede alabarse demasiado.

Una receta para el culto

No es probable que muchos lectores piensen que la tesis principal de este libro (*The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama* [*El héroe: un estudio de la tradición, el mito y el teatro*], de Lord Raglan) es su aspecto más notable. El autor está muy ansioso por probar que las figuras y acontecimientos de los mitos no se basan en la historia. Incluso un personaje como Robin Hood, por ejemplo, parecería disolverse bajo su análisis; especialmente cuando recordamos el material sobre El Rey de los Bosques en *La rama dorada* de Frazer, que nos recuerda que había una historia continental de Robert des Bois, y que «hood» significa «bosque» en varios dialectos ingleses. Incluso la historicidad de la Guerra de Troya es objeto de un cuestionamiento severo y drástico, mientras el autor arroja muchos dardos divertidos a los piadosos eruditos que atestiguan su respeto por los enclíticos griegos creyendo que había un prototipo real en la historia para los héroes y acontecimientos celebrados en *La Ilíada*, a pesar del hecho de que hasta la estratagema del caballo aparece con alguna variación en los mitos de otros pueblos.

Al acabar se puede todavía, si se quiere, persistir en la creencia de que hay algún flujo real configurando la base de la narración del Génesis; y se pueden todavía satisfacer los anhelos de buscar alguna narración naturalista de la hazaña de Moisés cuando condujo a su pueblo a través del Mar Rojo, que después se cerró para tragarse a los soldados del Faraón. (Se puede mantener, con independencia de las pruebas del autor que indican que tal mágica diseminación de obstáculos en el camino del enemigo era el repertorio de los dirigentes míticos). Porque según admite el mismo autor, es imposible probar categóricamente que los mitos carecen de una base histórica. Sin embargo, logra un alto grado de inferencia.

Pero tanto si estamos convencidos de su tesis principal como si no, creo que consideraremos que, al mantenerla, saca a la luz una enorme cantidad de material valioso. Es su opinión que las figuras y acontecimientos del mito deben su origen a los dramas rituales de iniciación y propiciación (ritos para el nombramiento de reyes, para la lluvia, la fertilización y la victoria en la guerra). El origen del mito, por lo tanto, está en el teatro, y en un teatro de tipo puramente *ceremonial* (como el que hemos visto en la reciente coronación). Rastrea el papel desempeñado por el rey-Dios-héroe en estos rituales mágicos para asegurar la prosperidad. Y sostiene que la tradición se ha escrito *hacia*

atrás, y que esos dramas aportan la perspectiva de la interpretación. De hecho, da bastantes razones para concluir que la historia, en el sentido que da el analista al término, no podía existir antes de la alfabetización. El primitivo vive en el «puro presente», y sus rituales reúnen el pasado, el presente y el futuro en una unidad (ya que intentan escrupulosamente revivir una ceremonia pasada en el presente para conseguir una eficacia futura, y su pasado persiste en su presente en el mismo sentido en el que el católico nos dirá que Cristo es crucificado todos los días; siendo el acontecimiento, no meramente «histórico», sino continuo).

Pero incluso aunque, cuando acabemos, podamos tender todavía a sentir que había un «alguien real» que aportaba el principio polarizador para la acumulación de detalles míticos (igual que Mae West es ahora la base principal de las historias de Mae West), sentiremos que lo importante es la forma en la que éstos se reconfiguraron con fines rituales. En el transcurso de su argumento, el autor elabora una receta de veintidós puntos para el héroe típico. Entre ellos, podemos citar: «cuando nació hubo un intento de asesinarlo»; «lo hacen desaparecer y lo crían unos padres adoptivos en un país lejano»; «al alcanzar la madurez vuelve o va a su futuro reino»; «después de una victoria sobre el rey y/o un gigante, dragón, o bestia salvaje, se casa con una princesa... y se convierte en rey»; «dicta leyes, pero después pierde el favor popular... y le echan del trono y de la ciudad, después de lo cual encuentra una muerte misteriosa, con frecuencia en la cima de una colina». El autor cita como ejemplos a Hércules, Perseo, Belerofonte, Dionisos, José, Moisés y Sigfrido; y su fidelidad al modelo es bastante convincente.

Sólo debemos hacer una gran objeción a este libro. Haciendo notar que los detalles de la vida del héroe no son realistas, sino rituales, parece subestimar el papel del pueblo en el desarrollo de las figuras míticas. El autor parece asumir que, como los detalles de los rituales dramáticos tienen más que ver con ceremonias nobiliarias que con la vida cotidiana, el pueblo las percibía simplemente como espectador, y que su participación consistía principalmente en el hecho de que participaban en el buen resultado del rito.

Esta énfasis, creo, supondría una falsa relación entre el drama y el público. El espectador, creo, no podría haber estado ligado a estos dramas simplemente porque eran formas espectaculares, pero erróneas, de hacer lo que hoy hace la irrigación y la reforestación. Los dramas podrían mantener su dominio sólo en tanto en cuanto los espectadores estuvieran «fascinados» por ellos; y una obra de arte nos fascina sólo cuando recrea para nosotros algún modelo básico de nuestra propia experiencia, con su «medicina» apropiada. El *curriculum vitae* simbolizado en los dramas debe ir paralelo al nuestro, a pesar de los símbolos nobiliarios. En su traducción heroico-ritual, estas experiencias eran, sin duda, «escritas en mayúsculas», pero los procesos subyacentes de transición trazados por la vida del héroe mítico deben haber sido una réplica de nuestros propios procesos. Así, el autor explica el hecho de que tantos dramas rituales

tengan una puerta de salida o entrada como escenario, atribuyéndolo a una mera conveniencia técnica de la puesta en escena; pero, ¿no podríamos más bien observar la relevancia de este símbolo de «Jano» para la objetivación del renacimiento, para cambios de identidad como los que los investigadores han observado en la iniciación totémica? Desde este punto de vista podríamos sostener que, a pesar de la ausencia de detalles realistas y cotidianos en los rituales, simbolizan la experiencia de hasta el más humilde, aunque expresada «trascendentalmente», con «dignificación estilística» (como cuando Shakespeare dignifica sus propias preocupaciones en *Ricardo II* y *Hamlet*).

El autor es absolutamente antagónico a Euhemero y todas sus variantes modernas. No cree, junto con el viejo y genial desenmascarador del 300 a. de C., que los dioses y los héroes de la mitología fueran simplemente deificados por los mortales y sus actos reales amplificados por la imaginación. Quizá mi reserva no es sino otra ramificación del euhemerismo, aunque con una diferencia. Estoy sugiriendo que, a pesar de la ausencia de detalles realistas en los rituales, no era la vida del *rey* sino sus *propias* vidas las que los espectadores recreaban; y esas vidas se hacían así aceptables, o «negociables», a través de su metamorfosis en atributos reales.

El hipergelasticismo expuesto

Ludovici (en *The Secret of Laughter* [*El secreto de la risa*]), habiendo observado «creativamente» el hecho de que reímos o sonreímos en una amplia gama de circunstancias», busca una *lex continui* que pudiera aplicarse a todas ellas. Revisa la literatura anterior sobre el tema, pero la encuentra deficiente, excepto en el caso de Hobbes, que sostenía que la risa tenía su génesis en la gloria del yo; así: «la pasión de la risa no es sino una gloria repentina que surge de alguna idea repentina de alguna eminencia en nosotros mismos, en comparación con la debilidad de otros, o con la nuestra anterior». Y una vez más: «La gloria repentina es la pasión que produce esas muecas llamadas risa; y suceden, bien por algún acto repentino propio [del que se ríe] que le ha complacido, bien por la captación de algo deforme en otro, por comparación con lo cual repentinamente se aplaude a sí mismo. Y es inherente a la mayoría el ser consciente de las más mínimas habilidades en ellos mismos; el verse obligados a mantenerse en su propio favor observando las imperfecciones de otras personas».

El autor muestra que esta fórmula de Hobbes puede desarrollarse sorprendentemente si la completamos con una descripción conductista de la risa. Porque al enumerar los aspectos significativos del *acto* de reír (elevación de la cabeza, descubrimiento de los dientes, emisión de ásperos sonidos guturales), tenemos los síntomas, no de la risa, sino de un animal enfurecido. Esto sugeriría que la risa tiene un origen salvaje en el «descubrimiento de los dientes» como una indicación de desafío o amenaza. Por muy «civilizadas» que sean las situaciones en las que reímos, se podrá observar en ellas una pronunciada relación superioridad – inferioridad (¿hay muchas otras relaciones?) como la que caracterizaría el encuentro de dos bestias en la selva, mostrando sus armas y transmitiendo sus actitudes siniestras.

Si el lector aplica por sí mismo este mecanismo Hobbes-Darwin-conductismo de Ludovici, descubrirá que los tipos más dispares de "situaciones de risa" y "acontecimientos de sonrisa" pueden hacerse cuadrar con un pequeño apretón. Podemos esperar risa satisfecha cuando alguna discrepancia, discordancia o defecto nos exalta con un sentimiento de «adaptación superior»; al contrario, podemos esperar que una persona se ría o sonría «deshonestamente» cuando está en la parte de abajo de esa desproporción, sugiriendo la «adaptación superior» «fanfarroneando». El autor prueba su fórmula en cin-

cuenta o sesenta risas diferentes, con resultados útiles. Así: un niño se ríe cuando, perseguido en broma, alcanza el paraíso de la falda de su madre. O los dioses condescendientes del Olimpo se ríen a la vista del tullido Hefestos. O el malvado se ríe con una risa sin alegría, del tipo "estás en mi poder". O nos reímos cuando un propietario gordo y presumido, de esos que podría ejecutar nuestra hipoteca, se ve herido en su dignidad. Nos reímos cuando nos hacen cosquillas, por la razón neurológicamente más directa de todas: porque tenemos que mostrar los dientes, ya que los ataques sobre nuestro cuerpo producen inevitablemente en nosotros el estímulo de nuestros reflejos defensivos. Nos reímos ante nuestro propio juego de palabras, alentados por esa orgullosa conquista de las sílabas que hemos despedazado; y generalmente estamos muy dispuestos a reírnos del juego de palabras de otro si lo percibimos a través de la bruma de una lengua extranjera con la que nos gustaría parecer familiarizados. Ludovici vio a una mujer joven resbalarse en el pavimento mojado; se le ensució la ropa, y ella reía y reía, aunque es difícil de imaginar que encontrara el episodio realmente divertido, y mucho más fácil suponer que estuviera encubriendo su confusión con un mecanismo nervioso («mostrando los dientes» - «desplegando sus armas») que le proporcionaba una «adaptación superior» compensatoria en una situación por otra parte humillante. Y la fórmula de Ludovici explicaría nuestro deleite en los personajes teatrales cuya estupidez es total, ya que nada menos que el *mero disparate* podría ahora servirnos para aportar ese sentimiento sano de *superioridad* que tanto necesitamos.

La fórmula es también muy útil como mecanismo de conversión. Porque los modelos de combate, cuando se espiritualizan o se «subliman» en sus formas sociales correspondientes, carecerán naturalmente de la «pureza» salvaje, y sólo podrán desvelar su secreto a través de la exégesis del Evolucionismo. En la Jungla de la Sociedad es más fácil que descubramos, no alineaciones que tengan que ver con la vida y la muerte, sino llamadas más sutiles, que se encuentran en la Batalla de los Ingenios, a nuestra maquinaria competitiva. Aunque una mujer, es verdad, puede romper en risitas incontenibles al ver a su marido cayéndose por las escaleras, normalmente tenemos que rastrear nuestra jungla más allá: hasta el buen profesor, quizás, con su ridiculización ligeramente irónica de la respuesta errónea de un estudiante (la cultivada y ampliamente documentada percepción de lo delicadamente cómico). Este profesor puede «mostrar los dientes» cuando su estudiante se desliza en una pregunta; pero no se dignaría a mostrar los dientes, como un simple niño salvaje, si el estudiante se hubiera deslizado sobre una piel de plátano. El concepto de «adaptación superior» explicaría la risa de una chica bien vestida y cortejada (parecería vivir entre grandes ingenios); y la «adaptación superior fanfarrona» explicaría las forzadas sonrisas heladas y crispadas de la gente nerviosa que realmente nunca debería verse entre sí, pero que sucede que se ven obligados, por los usos de la sociedad, a sentarse juntos a la mesa, y por tanto

proceden, obedientemente en el círculo, a mostrar los dientes a la más mínima provocación.

Me parece, sin embargo, que en interés de su tesis el autor es más minucioso de lo que debiera ser. Se puede mantener absolutamente el origen salvaje de la risa sin intentar interpretar tan enérgicamente todas las risas o sonrisas retrotrayéndolas a su equivalente salvaje. El gruñido socializado de la risa puede frecuentemente deberse a lo que podríamos llamar significados «secundarios» o «derivados». Esto es: si damos por hecho que el discurso verbal se originó probablemente en lo mimético, en la postura corporal, podríamos al contrario encontrar ocasiones en las que lo mimético todavía se usa exactamente como discurso verbal. Algunas risas podrían por tanto tener que explicarse «léxicamente». Por ejemplo: supongamos que A se ha reído simplemente porque «se siente bien». Tal fenómeno se registraría estrictamente en la fórmula de Ludovici; ya que «sentirse bien» es «sentir una adaptación superior» en general, y alguien en un talante expansivo podría propiamente mostrar sus dientes al universo entero. Pero si A, en su explosión de risa, ha sonreído a B, observamos cómo puede surgir un nuevo tipo de «significado» para esa sonrisa. Porque B puede susurrarse a sí mismo, «obviamente, éste es el momento de pedirle un favor a A. La simple sensación de bienestar físico de A será una superioridad suficiente para él hoy. No me hará daño con los dientes, o con sus equivalentes sociales». En otras palabras, la risa de buena salud de A puede sugerir a B simplemente una *promesa de consentimiento o servicio.* Y como los sabios barbados, estudiando las preferencias de los bebés, han descubierto que los niños que toman biberón confieren a la botella el amor que, si se les hubiera dado el pecho, hubieran conferido a las mamas, nosotros podemos establecer experimentalmente que de una *promesa de servicio* surge un *juicio de valor*: lo *encantador.* Y una vez que hemos establecido un tipo de situación recurrente en la que la risa, al ser una promesa de servicio, toma connotaciones de *encantadora*, podemos esperar por tanto ocasiones en las que una persona, empleando este significado derivado o «condicional», muestre los dientes simplemente como un signo de que le gustaría ser considerada encantadora. Explicar totalmente el uso del "signo sonrisa" en una ocasión así por su "origen en el gruñido", sería exactamente como si uno fuera a descubrir un «gruñido socializado» oculto en algún equivalente verbal real, como «quiero gustarte». Se verá lo pacifista que es esta reserva comprensiva al intentar interpretar la sonrisa de un oponente derrotado. Seríamos crueles si llamáramos a su sonrisa simplemente una «adaptación superior fanfarrona» para ocultar el dolor. Más bien deberíamos tomarla como un "gesto del discurso" para decir, con más economía y brevedad que con palabras, «esto es para indicar que no llevaré nuestra lucha más allá de los límites del juego».

Con una reserva menor tal como forma de protección ante esa «falacia de los orígenes» que la ciencia del siglo XIX ha subido a sus altares, pienso que la tesis del autor puede seguirse con mucho beneficio. Y sus sugerencias finales

de que el sentido del humor se aprecia especialmente hoy día (el hipergelasticismo) porque nos ofrece una «adaptación inferior disfrazada» preparada para las muchas perplejidades e indignidades que nos rodean, pueden no contar toda la historia, pero ciertamente nos dicen mucho de ella. Sería humor de trinchera para mantener la moral de la trinchera (que podría incidentalmente sugerir que planteamos las "desproporciones de la risa" al contrario, considerando el propósito de la risa, no tanto una glorificación del yo como una minimización de las desgracias que amenazan al yo).

De una manera un tanto tangencial a la tesis de Ludovici, me he visto abocado a especular sobre el hecho de que precisamente *Hobbes* fuera el primer pensador que atribuyera la risa a la «gloria del yo». Porque fue precisamente Hobbes el que, único entre los filósofos ingleses (y quizá único entre los filósofos importantes, exceptuando a Schopenhauer), se «distinguió» por una extraordinaria voluntad de desplegar vanidad, autoimportancia, autoestima, etc. Algunos podrían decir, «su vanidad lo marcó de tal manera que incluso lo llevó a encontrar vanidad y egoísmo en la abnegada y sociable actividad de reír». Por mi parte, a la vista de la gran perspicacia de este hombre en muchas materias, lo acreditaría con un proceso mucho más complicado. Prácticamente todos los ingleses cultos han sido educados contra la demostración obvia de la "gloria del yo" en sus formas convencionalmente reconocidas (como el alarde), así que no sería pedirle mucho a Hobbes el esperar que fuera igualmente sensible a esta convención, y a los tipos de censura y obstáculos que podrían provenir de violarla. Mi explicación, por tanto, transcurriría como sigue:

Hobbes comprendía, al igual que el hombre común, la proscripción social en relación a una "gloria del yo" manifiesta. Veía que sus compatriotas tenían un código rígido concerniente a esta cuestión y lo obedecían. Por otro lado, como no detectaban la "gloria del yo" encubierta en la risa, su apreciación del sentido del humor los capacitaría para satisfacer los impulsos del alarde, la jactancia, etc., mientras aparentemente cumplían con el código más riguroso de modestia y educada autoanulación. Con su teoría de la risa como "gloria del yo", los vería naturalmente glorificándose a sí mismos para siempre en varios grados de sonrisas desdeñosas, mientras se consideraban el alma mismísima del retraimiento. Por tanto, vivió en un entorno en el que todo el mundo era un monstruo de alarde incesante. ¿Qué podría ser más natural que el hecho de que él también se viera contaminado, finalmente, por esta orgía general, y empezara asimismo a alardear? Y ¿qué más natural que, siendo un buen metafísico y reconociendo la *tortuosidad* de las "sonrisas de alarde", prefiriera mostrar su alarde directamente, con esa consistencia, esa rectitud, esa "cualidad de ver una cosa hasta el final", que es la característica más distintiva de la vocación metafísica?

Los móviles del carácter

Buscando un término clave para el modelo de pensamiento subyacente en las obras de Anatole France, Chevalier (en *The Ironic Temper: Anatole France and His Times* [*El temperamento irónico: Anatole France y su época*]) mantiene que una insistencia en la ironía de France como hecho central posibilita «un informe orgánico de los elementos contradictorios en el hombre mismo». Según su interpretación, no sólo France estaba maduro para la ironía, sino que los tiempos estaban maduros para la ironía. Esto es: la ironía de France se «explica» como un modelo peculiar del autor como persona, manifestándose en formas emergentes mucho antes de que él pudiera haber calibrado con precisión los temas del momento; y sin embargo, los temas del momento estimularían también el énfasis irónico. De ahí que France, como una especie de mónada leibnitziana, pudiera estar obedeciendo a amplios modelos sociales al mismo tiempo que obedecía al suyo propio. Este ajuste perfecto entre una sociedad que por naturaleza produce ironistas y un hombre con muchos rasgos de carácter que por naturaleza producen ironía, resultó en un escritor que, subjetivo, personal, impresionista, interesado en las particularidades de su propia experiencia, se convirtió en un escritor popular que simbolizó las tendencias de pensamiento y sentimiento que impregnaron a todo el público lector de su momento.

La documentación de Chevalier me parece absolutamente convincente. No es casualidad que los románticos sacaran la ironía a colación para una consideración más profunda a principios del siglo XIX y que ésta se convirtiera en atributo de muchos escritores brillantes según avanzaba el siglo. Sus observaciones sobre la naturaleza de la ironía nos capacitan para entender por qué el siglo XIX, de todos los siglos el más mediocre en cuanto a gran teatro, se interesó por un mecanismo tan esencial en el teatro. Según apunta Chevalier, la ironía dramática surge de una relación entre el público y la obra. El público sabe que ciertos acontecimientos trágicos están destinados a tener lugar. Oye también a alguna figura en el escenario alardear de los buenos tiempos que van a llegar. Y en el público como *espectador* surge la ironía dramática. El público no tiene poder para influir en el transcurso de los acontecimientos; al mismo tiempo, su simpatía por los personajes le hace desear alterar el curso de los acontecimientos; y esta actitud dividida, una sensación de estar *con* la gente en cuanto a las simpatías de uno, pero *a distancia* en cuanto a la capaci-

dad de interceptar los movimientos del destino, esta consciencia de una ruptura entre los deseos y la comprensión de uno, es irónica.

Así se ve claramente por qué fue el siglo XIX, de todos los siglos, el que reinterpretó la ironía transfiriendo la actitud de espectador del público al escritor. De ahí la ironía de hombres como Renan, France, Henry James. Éste fue un siglo en el que los hombres de intelecto veían a la gente ir de cabeza ansiosamente hacia muchas ambiciones que ellos despreciaban. Sintiendo que la autoridad de este movimiento era irresistible, y sin embargo teniendo siempre un fuerte deseo de cambiar el curso de los acontecimientos si pudieran, se convirtieron en *espectadores*, con la actitud dividida, irónica, que proviene de ver a la gente ir de cabeza confiadamente hacia fines fútiles.

La actitud irónica se vio complicada por el papel dual que desempeñaba la ciencia en la vida del siglo. En las especulaciones de la ciencia pura había todo lo que un amante de la «estética» podría admirar: iniciativa, independencia, energía, imaginación, agudeza crítica. La ciencia aplicada, por otro lado (las especulaciones innovadoras usadas para fines comerciales), parecía dirigirse justamente al tipo de mentalidad opuesta, con cada vez más exigencias a nuestra aquiescencia, a nuestra repetición obediente de cosas tan repetitivas como las que se le enseñan a un loro, a nuestra pérdida de vida fluida, física, «terrenal», a nuestro desarrollo de un pensamiento engranado que cuadre con métodos de producción engranados. Esto era motivo suficiente para la ironía: una sensación de que los aspectos más brillantes del pensamiento humano estaban siendo convertidos uniformemente, por hombres de un orden diferente, en algo humanamente empobrecedor. La situación se complicaba aún más por el hecho de que la ciencia pura había robado a los críticos sociales la base estable sobre la que poder erigir un sistema de protesta, ya que ciencias tan completamente relativistas como la psicología y la antropología habían destruido los cimientos del juicio absoluto. Sólo los que seguían siendo católicos leales eran capaces de escribir invectivas sustanciales. Éstos todavía podían basar sus invectivas en la vieja ideología de los horrores, obteniendo así «fuerza», pero los «hombres nuevos» se habían debilitado: no podían decir, «no está bien a los ojos de Dios», ni siquiera «no está bien a los ojos de la justicia humana», sino simplemente, «no me gusta». Así, la ciencia pura no simplemente les había situado en una actitud dividida como resultado de su severa aplicación comercial; también había deteriorado los juicios de autoridad «metafísicos» en los que podían enmarcar un ataque contra esa severa aplicación comercial. De ahí sus quejas sobre el «desencanto» de la ciencia; quejas, por cierto, que nunca les volvieron contra la especulación científica, porque como hombres de espíritu, estaban necesariamente comprometidos con la amplitud de la investigación, con independencia de hacia dónde condujera.

Hubo un intento importante de evitar estos dilemas haciendo de la ética una rama de la estética. De hecho, el criterio de lo hermoso estaba tan funda-

mentalmente quebrado como el criterio de lo bueno. Pero los pedacitos éticos se percibían naturalmente mucho más, así que una definición de lo bueno como una subdivisión de lo hermoso parecía apuntar en la dirección de un campo todavía parcialmente intacto. Éste era, creo, un movimiento en la dirección correcta, y podría finalmente haber conducido a bases de juicio biológicas o psicológicas tales como, «no está bien porque violenta las necesidades del cuerpo y la mente, porque interfiere en el buen funcionamiento del organismo humano» De hecho, sin embargo, todo lo que consiguió en general fue una constatación última de que la belleza también era relativa, de manera que a finales de siglo esta doble frustración se hizo evidente: la ciencia aplicada que llevaba al mundo hacia formas de vida y pensamiento que requerían la eliminación de muchas comodidades pasadas; y la ciencia pura que había corroído las bases del juicio sobre las que podían atacarse los desórdenes de la ciencia aplicada.

Chevalier presenta claramente a Anatole France en el centro de estos asuntos. Nos muestra cómo ciertas características personales, de indolencia, de irresponsabilidad, le permitieron hacer hincapié en esta actitud irónica de espectador hasta el límite, posibilitando que se encontrara como en casa (en cuanto a su página) con estas muchas contradicciones, induciéndolo a vivir con una filosofía «como si» que podría restaurar las comodidades clásicas una vez más permitiéndose a sí mismo en el papel sentirse «como si» estuvieran todavía con nosotros, y sin embargo se disculpaba al ser consciente de su propio subterfugio.

Es normal que hoy nos repela el pensamiento de esta actitud de espectador. No hay espectadores. Todos los hombres, aunque no hayan hecho nada más para ganarse la vida que agotarse recortando cupones, están temblando. No hay paraíso, no hay una elevación sobre el siglo desde la que poder asomarse con calma a las espantosas batallas maniqueas que hayan de contender el principio del bien y el principio del mal durante las próximas décadas. Así que esto puede hacer que parezca que hay algo frío, algo cruel en el temperamento irónico. Y sin embargo, aunque se pueda mantener cualquier otra cosa en su contra, esta acusación debemos rechazarla absolutamente. Como muy pertinentemente dice Chevalier de France en su conclusión final:

> Lo que él expresaba –frecuentemente con una sofisticación profunda– era la aproximación inocente, fresca e inmadura a la experiencia, los primeros contactos con la vida, las emociones incipientes, los descubrimientos intelectuales vacilantes que todos los jóvenes deben hacer día a día. La vida para él sigue estando siempre revestida de misterio y encantamientos, llena de peligro. Es la visión de la vida de un joven extático, incluso aunque sus reacciones sean las de un viejo resabiado... algunos de los rasgos humanos más atractivos se evocan mágicamente: la ternura, la compasión y la maravilla infantil, una sorpresa perpetua y nueva ante objetos de belleza y grandeza.

Con toda su apariencia de «complejidad», France consiguió todo esto con un tipo de poesía muy simplificada. Escribió sus libros sobre la cubierta de otros libros, de manera que pudiera compartir la calidad de éstos; descubrió que «garabateando en los márgenes de los libros», podía recrear para nosotros alguna de las existencias más dulces de las que esos otros libros han surgido. Como un arqueólogo, descubrió una Atlántida tranquila, que ha exhalado un enorme suspiro geológico y se ha hundido lentamente hasta el fondo del mar, donde está ahora, con sus templos todavía en pie, sus mármoles posando y los peces tristes curioseando estos esplendores pasados. No es la actitud más «utilizable» hoy; tampoco es una actitud que pueda descartarse de la mente sin sufrir una gran pérdida.

Una improvisación excepcional

Some Versions of Pastoral [*Versiones de la literatura pastoral*] de William Empson es incuestionablemente uno de los libros de crítica más agudos, independientes e imaginativos que se han publicado en la Inglaterra contemporánea. Desde que Eliot ha sido encumbrado en los últimos años con tanto exceso de equipaje pesado, su valor para nosotros ha descendido. Y las tres obras literarias más fértiles desde *The Sacred Wood* [*El bosque sagrado*] son los *Principles of Literary Criticism* [*Principios de crítica literaria*] de I. A. Richards y *Shakespeare's Imagery* [*La imaginería de Shakespeare*] de Caroline Spurgeon, y este nuevo libro del autor de *Seven Types of Ambiguity* [*Siete tipos de ambigüedad*].

El paso de *Seven Types of Ambiguity* a *Some Versions of Pastoral* es considerable. Empson, desgraciadamente, todavía tiende a la autoindulgencia, ya que se permite muchos caprichos. Pero presumiblemente ése es su método; así que el lector, ansioso por obtener cosas buenas siempre que pueda, no se mostrará escrupuloso. Permitirá a Empson un margen de acción, especialmente porque parece ser condición necesaria para su escritura. Tomará lo que encuentre y procederá a *ahondar* en ello. Disfrutará con las sugerencias del autor, buscando en otro lugar esquematizaciones categóricas.

Con «pastoral» Empson parece designar esa sutil inversión de valores por la que los últimos se convierten en los primeros. Lo hacen, no asumiendo las cualidades de los primeros, sino sugiriendo la primeridad implícita en su ultimidad. Por tanto, tenemos la abundante literatura de transvaloración en la que se muestra a los humildes rústicos, los criminales, los niños, los idiotas, como los que contienen los verdaderos ingredientes de la grandeza. Se les ensalza, no renunciando a su humildad, sino afirmándola, hasta que de ella surja la verdad profética.

Podemos entender que el funcionamiento de este proceso del pensamiento es tan superficialmente divergente como el evangelismo cristiano primitivo y la moral «proletaria» de Marx. Podemos notarlo en la reconfiguración de las leyendas de Parsifal, en la que el imbécil caballeroso se transforma en el santo del Santo Grial, metarmofoseándose su anterior *credulidad* quijotesca en *discernimiento*. Empson elige, para sus ejemplos, *Piers Ploughman* [*Pedro el labriego*], *Faery Queen* [*La reina de las hadas*] de Spenser, *Elegy in a Country Churchyard* [*Elegía en un cementerio rural*] de Gray,

Garden [*Jardín*] de Marvell, *The Beggar's Opera* [*La ópera del mendigo*], Swift y *Alicia en el País de las Maravillas*. Aparentemente estimulado por fuentes tan diferentes como las propuestas del «materialismo dialéctico» y las de *La rama dorada* de Frazer, hace explícitos muchos de los complejos ingredientes psicológicos implícitos en las revoluciones «pastorales».

«Si elegimos un miembro importante el resultado es heroico; si elegimos uno poco importante, el resultado es pastoral.» Pero también: «En mi consideración, la idea del Héroe Sacrificial como Dios Agonizante se mezcla en el brebaje», el «miembro no importante» se convierte, por transformación pastoral, en el «miembro realmente importante», y por tanto en el redentor heroico. Hay mucho aquí que es necesariamente sutil, en lo que una mente rigurosamente esquematizadora podría no haber pensado.

El libro también resulta válido por muchos pasajes incidentales que revelan nuevos recursos de «apreciación» literaria. Mencionaríamos, por ejemplo, la forma aguda en que el autor evalúa el atractivo de un poema de Rupert Brooke sobre las costumbres de los peces. Y como muestra de sus poderes improvisadores, podríamos concluir citando sus comentarios exegéticos del pasaje de Gray sobre la flor que «nace para florecer oculta»:

Full many a gem of purest ray serene
The dark, unfathomed caves of ocean bear;
Full many a flower is born to blush unseen
And waste its sweetness on the desert air.
[Más de una gema del más puro rayo sereno
Las oscuras e insondables profundidades del océano sufre;
Más de una flor nace para florecer oculta
Y derrocha su dulzura en el aire del desierto.]

Lo que esto significa, como deja claro el contexto, es que en la Inglaterra del siglo XIX no había un sistema de becas o *carrière ouverte aux talents.* Este hecho se presenta como patético, pero al lector se le induce a un talante en el que no intentará alterarlo... Comparando la ordenación social con la Naturaleza hace que parezca inevitable, lo cual no era así, y le confiere una dignidad que no se merecía. Es más, a una gema no le importa estar en las profundidades, y una flor prefiere que no la cojan; sentimos que el hombre es como la flor, igual de efímero, natural y valioso, y esto nos lleva engañosamente a sentir que ha prosperado sin oportunidades. La sugerencia sexual de *florecer* introduce la idea cristiana de que la virginidad es buena en sí misma, y por tanto de que cualquier renuncia es buena; esto nos puede llevar engañosamente al sentimiento de que es una suerte para el pobre que la sociedad lo mantenga inmaculado con respecto al mundo. El tono de melancolía afirma que el poeta comprende las consideraciones opuestas a la aristocracia, aunque juzga contra ellas; el verismo de las reflexiones en el cementerio, la universalidad e impersonalidad que esto le da al estilo, afirman a través de la compara-

ción que debemos aceptar la injusticia de la sociedad como aceptamos lo inevitable de la muerte.

Habría que buscar mucho entre los escritos de la mayoría de los autodenominados críticos «marxistas» para encontrar un análisis de la literatura tan profundamente marxista como éste.

Un libro excepcional

El sueño del columnista es un libro que exprese su tesis en la primera oración, la desarrolle durante toda la introducción, la repita con variaciones a lo largo de varios cientos de páginas, y concluya resumiéndola en un epílogo. En este sentido, el soberbio análisis literario de William Empson sería la pesadilla del columnista. He leído este libro tres veces, y cada vez encuentro más cosas en él que recompensan nuestra atención. De hecho, me gustaría, si soy capaz, hacer de esta crítica simplemente un alegato, un «vaya y cómprelo», recomendando *English Pastoral Poetry*[1] [*Poesía pastoral inglesa*] a los lectores que sean además compradores cautos, y que por tanto prefieran una obra de crítica literaria con la que poder vivir a una para leer de pasada.

Empson, que es un retoño de I. A. Richards, es un honor tanto para su *magister* como para él mismo. Ha hecho suyas las enseñanzas de Richards, y por tanto ha sido capaz de darles nuevos desarrollos, especialmente poniendo más énfasis en el aspecto histórico-transicional de la psicología literaria, que Richards tiende más a considerar en sus aspectos inmóviles o «planos». Su creencia en la literatura como manifestación social es aguda, fértil y está bien documentada. Hay pocas novelas psicológicas que contengan la apreciación de matices, la flexibilidad irónica en la que Empson es especialista. Podemos quejarnos legítimamente de que con frecuencia sus percepciones son demasiado refinadas, conduciéndolo a un revoltijo de observaciones que sufren de falta de selectividad y dirección. Es mucho mejor en las notas marginales que en la exposición prolongada. Obviamente este crítico podría escribir una glosa inteligente sobre cada verso de una obra larga; y con frecuencia parece haber procedido precisamente de esa manera.

La preocupación subyacente en *English Pastoral Poetry* refleja la respuesta de Empson a los efectos saludables que la «escuela proletaria» ha ejercido en el desarrollo de la crítica literaria. Pasar del libro anterior de Empson, *Seven Types of Ambiguity*, a éste, es darse cuenta de la importancia de la nueva dimensión que el énfasis marxista ha dado a esta obra. Aquí, los globos de su esteticismo puro anterior están atados eficazmente a una base social de referencia: la última obra tiene una especie de «tracción gravitacional» de la que carece la anterior. Sin embargo, no ha abandonado en absoluto la fluidez de su libro anterior; el resultado feliz es que aquí no hay simplismo sociológico.

El primer capítulo, sobre «Literatura Proletaria», considera algunas afirmaciones representativas de la escuela proletaria, y ofrece razones por las que, para los fines del autor, la estética de la literatura proletaria debería considerarse parte de una estrategia literaria más amplia, llamada por él «proceso pastoral». Algunas citas de este capítulo pueden servir para caracterizar el tono general de su aproximación:

«El truco esencial de la antigua literatura pastoral, que parecía sugerir una hermosa relación entre ricos y pobres, era hacer que la gente sencilla expresara sentimientos fuertes (considerados como el tema más universal, algo fundamentalmente cierto con respecto a todo el mundo) en un lenguaje culto y moderno.

«El proceso habitual para inyectar significados adicionales a la situación pastoral era insistir en que los pastores eran los que dirigían a las ovejas, y por tanto compararlos con los políticos, obispos, etc.; esto añadía a la convención pastoral la convención histórica, ya que el héroe era también un símbolo de toda su clase.

«La alabanza a la simplicidad normalmente iba acompañada de la adulación extrema a un ejemplar (dignificado como símbolo de toda la sociedad a través de la conexión de lo pastoral con lo heroico)... Se permitía que la adulación fuera más extrema porque ayudaba, tanto al autor como al patrón, a conservar su autoestima. Así que era muy parodiado, especialmente para hacer al pobre digno pero ridículo, como ocurre con frecuencia en Shakespeare; esto no es simplemente esnob en su forma más acabada. El hombre sencillo se convierte en un torpe imbécil, que sin embargo tiene más «sentido común» que sus superiores, y puede decir verdades más fundamentales.

«El tipo de pastoral realista... también da expresión natural al sentimiento de la injusticia social. En tanto en cuanto la persona descrita está fuera de la sociedad porque, demasiado pobre para beneficiarse de ella, es independiente, como afirma serlo el artista, puede ser crítico con la sociedad; en tanto en cuanto se ve por esto forzado a la delincuencia, es el juez de la sociedad que lo juzga.

«Mi propia dificultad con respecto a la literatura proletaria es que cuando tienen éxito descubro que la estoy considerando literatura pastoral; interpreto o descubro que el autor ha inyectado veladamente en ella estas ideas más sutiles, de mayor alcance y, según creo, más permanentes.»

El autor, por tanto, procede primero al análisis del argumento doble, con las complejidades irónicas que surgen de la yuxtaposición de la trama heroica central con su contrapartida burlesca, y después al de muchas variantes de su paradoja, en las figuras de los poetas, imbéciles, niños, locos, pícaros, que son, de forma sutil y sinuosa, los portadores de la ácida crítica social. Así, tenemos la «torsión de las ideas heroico - pastorales en una aceptación irónica de la aristocracia» (dilucidada con referencia a los sonetos de Shakespeare); «la simplicidad ideal vista al resolver contradicciones» («Garden» de Marvell); «lo

pastoral de la inocencia del hombre y la naturaleza» (Milton); «lo pastoral - burlesco como culto a la independencia» (*Beggar's Opera*); «el niño como rústico» (*Alicia en el País de las Maravillas*).

Se podría, si se quisiera, insistir en el importante elemento de *diferencia* entre esta categoría «pastoral» general y sus manifestaciones en obras de tipo específicamente proletario. Por mi parte, prefiero con creces la manera en que Empson considera la cuestión, buscando las formas permanentes que subyacen en los énfasis históricos cambiantes. Afirmaría sin duda que no se pueden definir con propiedad las cualidades de las obras específicamente proletarias hasta que no se hayan emplazado antes en un *género* como el que Empson propone aquí. Consideremos primero toda la trayectoria, en su larga continuidad histórica, antes de intentar diferenciar las características concretas de un estadio de esta trayectoria. Al acercarnos a esta aproximación en esta obra de un hombre que tiene una sensibilidad delicadísima en cuanto a las formas fluctuantes en que las tácticas del cumplido y el insulto (junto con las apuestas por la inmunidad) se manejan en obras de dimensión imaginativa, obtendremos aquí, afirmo, un análisis altamente provocativo.

NOTA

[1] *English Pastoral Poetry* es el título americano del libro publicado en Inglaterra como *Some Versions of Pastoral.*

Cambio y permanencia

Este primer volumen de la trilogía de Thomas Mann, *José y sus hermanos*, nos lleva, como al fondo de un pozo, a antiguas regiones bíblicas a lo largo de las que reposan paisajes pacíficos y pastoralmente melancólicos. Abajo, en el gran agujero negro del pasado, vamos a la deriva, hasta precipitarnos a un mundo que vivió hace tres mil años y que ahora, por un conjuro de Orfeo, vuelve a la vida de nuevo. El libro tiene una cualidad que casi ha desaparecido de la ficción contemporánea. Es contemplativo, o rumiante; por eso quizá se podría hablar con más inteligencia de sus efectos después de un largo ínterin de silencio durante el cual retornáramos a él sólo en la memoria. No se debe juzgar a Mann como un experto en impresiones rápidamente captadas y rápidamente olvidadas; su valor reside más bien en un evangelismo sostenido de manera paciente y habilidosa, que produce en nosotros cambios que podrán desarrollarse durante décadas.

Mann es un escritor muy profundo; y seguramente este libro melancólico, con su moral sorprendentemente compleja, es el producto final de su profundidad. Según se va leyendo, se entiende la nota solemne que ha adquirido prominencia en sus últimos escritos críticos. Parece claro que, en una era precientífica, Mann se hubiera convertido en un sacerdote; o aún antes, en grupos más primitivos, hubiera ocupado un lugar en el consejo de ancianos que escudriñaba cuidadosamente los archivos tribales para que todos los nuevos actos pudieran juzgarse y configurarse según un precedente. Sin duda, al leer esta reelaboración de las leyendas bíblicas que se agrupan alrededor de Isaac, Jacob, Esau, Lea, Raquel y José, obtenemos una nueva comprensión del papel desempeñado por el precedente en lo que se refiere a las motivaciones humanas. Sentimos que antiguamente el precedente no era el mecanismo puramente legalista en el que se ha convertido después, una forma de evitar decisiones nuevas por referencia a decisiones pasadas tomadas en condiciones diferentes y con fines diferentes. La referencia al precedente era *reveladora* y no *obstructiva*, precisamente porque las condiciones y los fines habían permanecido constantes. Además, estos precedentes no eran los acontecimientos individualizados que nos encontramos al consultar los registros de 1929 para averiguar qué dictó el Tribunal Supremo en el caso Johns contra Johns. Eran precedentes *míticos*: eran producto de un grupo; eran «correctos» porque se configuraban como una empresa colectiva. Eran selectivos e interpretativos,

resultado de una larga revisión a cargo de mucha gente a lo largo de muchos años. Eran situaciones «clave» de la tribu, que las había desarrollado después de que todo lo que podía olvidarse se había olvidado y lo que no podía olvidarse se había destacado. No eran «hechos» como lo son los precedentes legalistas, sino obras de arte comunales. Y cuando el individuo comprendía su propio papel con referencia a ellos (diciendo «soy como Jacob» o «esta situación es como la de Lea»), estaba siendo al mismo tiempo él mismo y un miembro de su grupo. Es en este sentido en el que Mann se dispone a escribir sobre «personas que no saben exactamente quiénes son» y sobre «el fenómeno de identidad abierta que acompaña al de imitación y sucesión».

Al menos, tanto si estamos de acuerdo con la sugerencia como si no, queda la sensación de que nos llevamos algo de la lectura de la última novela piadosamente irónica de Mann. Lo que se puede hacer con ello no lo sé. El autor ha simplificado e idealizado su punto de vista al eliminar la búsqueda de paralelos modernos. No le interesan las correspondencias estrictas antiguo-moderno, como a Joyce, que trazaría los equivalentes nuevos de los viejos vagabundeos de Odiseo. En las formas de vida alteradas que ha traído la tecnología, quizá las situaciones han cambiado tan radicalmente desde aquellos antiguos días del dinero efectivo y de dar de comer al ganado que debemos abandonar el intento de entendernos a nosotros mismos con referencia a los precedentes mitológicos. Además, los mitos se entremezclan de manera desconcertante: no son arte vivo, son arte en un museo. Sin embargo, incluso para esta situación haya quizá un paralelo mítico; porque ¿no está por todas partes la leyenda de la Torre de Babel, que se yergue para confundir a los hombres primitivos cuando se regocijaron con ambiciones similares a las que nos han venido regocijando a nosotros en los últimos siglos, y los vastos proyectos de construcción se confundían en una multitud de lenguas, de manera muy parecida a como nuestros vocabularios especializados amenazan continuamente con confundirnos?

«Sin pasión ni culpa nada podría avanzar.» Si elijo la palabra «profundo» como la etiqueta que podría caracterizar más sucintamente a este libro, es porque *José y sus hermanos* sigue con profundidad las ramificaciones de este pensamiento. Se podría demostrar, creo, que toda la extraña mezcla de amabilidad y crueldad que lo anima procede de esta afirmación. La imaginería persistente del abismo, los fenómenos de servicio contractual que considera con insistencia, su interés constante en la psicología de la espera, su énfasis casi feroz en el culto a la fertilidad, sus afirmaciones sobre la «mitad superior e inferior de la esfera», sus insultos deliberados a los conceptos mecanicistas de la causalidad, su simpatía irónica por el oportunismo, su un tanto abrumada reflexión sobre el tema de la recurrencia; creo que se puede demostrar que todo esto proviene, directa o indirectamente, de su preocupación por el papel que el «problema del mal» desempeña en el proceso cívico o histórico. Un autor en busca de una metáfora nos hace sentir que la vida misma es metafórica.

Probablemente he dicho lo suficiente para sugerir que mi adjetivo «profundo» pudiera sustituirse por otra palabra. El nuevo libro de Mann es «místico». Nos lleva al borde de las cosas, a ese temido lugar abismal que, antes de la hazaña de Colón, podía imaginarse geográficamente, pero que desde entonces se ha visto normalmente relegado únicamente a una disposición del ánimo bajo coacción, aunque se trae de vuelta quizá una vez más en el sentido físico a través de la sugerencia del físico contemporáneo de que la actividad electrónica es como una radiación procedente de un núcleo no existente (como si borbotara desde alguna otra región, como el agua que mueve silenciosamente la arena en el fondo de un manantial). Es un libro escatológico, que trata de la «ciencia de las últimas cosas». Como tal, es turbador, y quizá será repudiado con razón por tipos más felices que prefieren configurar sus actos simplemente a base de contingencias. Vivir sólo a base de contingencias es incuestionablemente la manera más reconfortante de vivir; y épocas satisfechas han sido probablemente aquéllas en las que los conceptos del deber eran todos de este tipo concreto, cosechando cuando los cultivos estaban maduros, esquilando cuando las ovejas estaban cargadas, y emparejándose cuando el cuerpo sentía la necesidad de su complemento. Pero el mundo de las contingencias está ahora en absoluto desorden. En nuestra despreciable estructura económica, hacer las cosas que nos requieren con esa inmediatez es con demasiada frecuencia hacer cosas despreciables. Es en tales momentos, imagino, cuando la cuestión del deber se generaliza naturalmente más, y los intentos de definir la «vocación suprema» parecen más oportunos. El nuevo libro de Mann está escrito con ese espíritu.

¿Por hielo, fuego o decadencia?

Después de haber sido inducido, por las objeciones explícitamente formuladas por algunos disidentes, a esperar que me disgustaría *Paradise Lost* [*Paraíso perdido*] de Odets, finalmente fui a verla, y me gustó muchísimo. Incluso descubrí que el número escandaloso de entradas y salidas no me molestó, excepto en unas pocas ocasiones en que la acción no tenía paralelo en un movimiento similar en el texto mismo. Y aunque en el pasado me he quejado de los propagandistas que comprometían su causa describiendo gente que no merece la pena salvar, y habiendo sido inducido a creer que Odets transgredía esta regla, descubrí por el contrario que los personajes, con todas sus desgracias, poseían los ingredientes de humanidad necesarios para hacernos simpatizar con sus desastres. Para mí no hay nada arbitrario en el renacimiento profético del monólogo final de Leo. Y al haber sido testigo, no de un realismo pedestre, sino de las idealizaciones de un experto estilista, salí con algo de la *alegría* que nos produce el buen arte cuando, a través de los congraciamientos del estilo, nos capacita para contemplar con calma cosas horribles.

La oportunidad de examinar la obra impresa ha aumentado incluso mi admiración al revelar la sutileza, complejidad y profundidad de los ajustes internos. Porque con todo su simbolismo consciente, el autor no se ha limitado a juntar las piezas de una alegoría moderna. Su obra parece encarnar los procesos rituales en los que él mismo no estaba especialmente interesado; y quiero analizarlos brevemente.

Al final del primer acto, cuando los personajes oyen a Pearl tocando el piano arriba, Gus dice: «Y cuando llegue el último día –por hielo o fuego– ella estará ahí arriba tocando». Considero que ésta es la frase «informativa» de la obra. «Por hielo o fuego». Es interesante que, en *The Partisan Review* [*La opinión del partisano*], James T. Farrell, que escribió un libro llamado *Judgement Day* [*El día del Juicio*], haya puesto objeciones a una obra que tiene este tema escatológico como punto de partida. Pero Farrell está en el estadio de la antítesis pura, volviendo del revés su viejo catolicismo; y prefiriendo por tanto, al menos por el momento, el reverso simple y duro de su pasado religioso. Odets puede ser más complejo, admitiendo elementos que Farrell no podría admitir sin una expansión correspondiente de su marco estético. La resistencia de Farrell se justifica en un sentido de autodefensa más que como un acto maduro de evaluación crítica.

Junto con el epigrama «hielo o fuego» subrayaría el credo significativo de Pike que, dentro de las circunstancias de la obra, es lo que más se acerca a la filosofía «proletaria»: «Estoy diciendo que el olor de la decadencia puede a veces ser un olor dulce». Y considerando estos dos pasajes como seminales, diría que la obra trata de tres formas de «redención» –redención por hielo, fuego o decadencia– y finalmente elige la tercera. Como algunas herejías antiguas, describe lo «bueno» surgiendo del exceso absoluto de lo «malo», igual que un brote nuevo surge de la podredumbre de la semilla.

El primer acto rechaza la «redención por hielo». En su objetivación más simple, descubrimos que la situación se coloca ante nuestra vista bajo la forma de la estatua de Ben en el escenario. Los amigos, Ben y Kewpie, habían estado juntos bajo el hielo; habían estado patinando con otro chico cuando se rompió el hielo y éste se ahogó. El conjuro de esta «vida en la muerte» está todavía sobre ellos. Como dice Ben más tarde: «estamos todavía bajo el hielo tú y yo... ¡nunca escapamos!». Y otra vez: «"¿morimos allí?" sigo preguntándome, "¿o estamos vivos?"». El primer acto establece esta situación; y los actos segundo y tercero nos muestran el intento del autor de configurar un encantamiento mágico con el que se rompa el conjuro.

En el acto segundo, según mi análisis, considera y rechaza la «redención por fuego». Es así como ubicaría el elemento simbólico que subyace en el notable realismo de May, el incendiario profesional. Leo rehusa aceptar la propuesta de su socio impotente, Sam, de resolver sus problemas financieros empleando a este hombre. Pero Pike, el vigilante proletario del horno (que derretiría el hielo), había proclamado su creencia en la «redención por decadencia». Él es, por tanto, el puente entre la solución de Sam por el fuego y el renacimiento de Leo desde la decadencia. Y completamos el modelo en el tercer acto en el que, cuando el proceso de decadencia acaba, la profecía de renacimiento de Leo brota del grano podrido, y cae el telón.

Podría subrayar otros rasgos de la organización interna. Así, simplemente la entrada de Pike de vez en cuando presagia la «fatalidad» de la trama. Porque llama a la puerta (1) justo cuando Julie acaba de decir, «cuando llegue el momento»; (2) cuando Gus ha dicho que le gustaría «irse lejos, a las islas de los Mares del Sur, y comer cocos», y (3) cuando, habiendo Clara preguntado «¿es el fin?» Leo ha respondido «todavía no». En estos momentos críticos el mensaje de Pike está en perspectiva. Pero mientras el mensaje permanece invariable a lo largo de la obra, Leo (el «padre») debe asimilarlo a su manera, y así lo hace, completando concienzudamente el simbolismo del grano podrido. (El mismo modelo básico de pensamiento puede verse en la «corrupción concienzuda» de André Gide, que ha titulado significativamente su autobiografía «*Si le grain ne meurt*».)

Si nos aproximamos a ella desde este punto de vista, las dudas de Krutch sobre el valor estadístico de la obra (su verdad actuarial como examen de la burguesía) pueden parecer menos relevantes. Si resulta que un poeta tiene el

tipo de imaginación que revive una vieja herejía con detalles modernos, ¿cómo empezaría a poner este modelo imaginativo en forma objetiva y dramática? En otros tiempos habría exteriorizado el modelo como una lucha entre ángeles y demonios, o entre indios y colonos, o entre un patriota y un enemigo, o en la «guerra de los sexos», etc. Hoy día, de acuerdo con el énfasis actual, puede simbolizarlo en relación con una interpretación de las tendencias históricas según la cual su verdad «profética» es suficiente. Además, el origen *subjetivo* del modelo no tiene por qué perjudicar la validez *objetiva* de los símbolos que usa. Si la burguesía está oprimida por la pérdida de certezas, se pueden tener muy buenas razones objetivas para exteriorizar el modelo de la imaginación de esta forma, especialmente porque el modelo en sí puede haberse establecido en el poeta individual precisamente a través de los efectos del mismo proceso de frustración.

Nuestra aproximación puede también aguantar los comentarios de Stanley Burnshaw, que observaba en *The New Masses* [*Las nuevas masas*] que la obra erraba como estrategia política. En la medida en que el proletariado debe esperar que la pequeña burguesía se convierta en su aliada, se pregunta, ¿cómo podría una gente tan decadente tener la vitalidad necesaria para ayudar en el tremendo trabajo de establecer un nuevo orden? Esta objeción se justifica sólo si no creemos en la fórmula de Odets para la redención, recordando sólo las cenizas y no el Fénix que surge de las cenizas. Pero si seguimos el ritual de Odets hasta el fin, la objeción se debilita. Según la fórmula marxista, el «proletario» completo no requeriría ningún proceso de renacimiento. Crecería con su moral. Él y ella serían uno. Pero el burgués tendría que «cambiar de bando», desprendiéndose de la moral que le hizo y tomando otra en su lugar. Al convertir la situación en drama necesitaríamos un renacimiento, un cambio ritual de identidad, y no sólo la acción superficial de bajarse de un carro para subirse a otro. Y necesitaríamos que el dramaturgo profundizara y ampliara el proceso tanto como fuera posible.

Así, me pregunto si podemos valorar la obra con una simple prueba «científica» de su verdad, como en la visión naturalista de Farrell, los requerimientos censuales de Krutch, o el problema de las tácticas de frente unido de Burnshaw. Afirmo que hay que encontrar una prueba más completa si consideramos la obra como ritual. Y los que respondan a su ritual se verán capacitados para considerar desarrollos drásticos, sin valerse simplemente del deseo masoquista de ser castigado.

Los nuevos poemas de Fearing

«La alarma que quebranta el sueño, al menos, es real»... Antes de acabar una estrofa de un poema de Kenneth Fearing habremos sentido la tendencia de su estímulo y nos habremos preparado para el modo apropiado de expectación y respuesta. No conozco a ningún poeta que pueda balancearnos a su ritmo con mayor rapidez. Tomando como personajes las situaciones usuales del teatro de tesis en la historia moderna, nos ofrece una «ciencia de las últimas cosas» cargada de eslóganes, con una imaginería descubierta entre los edificios de las metrópolis. Enfrentado a todas las aleaciones, sustitutivos y productos enlatados que nos ofrece el sacerdocio de los negocios, a las frases cautivadoras de la venta y el consuelo comercializado, Fearing hace un uso de los eslóganes utilitarios más allá de la utilidad al afligirse rítmicamente gracias a su ayuda, asignándoles una función interpretativa en sus poemas de la que carecen en su «estado natural».

Con su método podemos ver más allá de un anuncio trivial y descubrir desesperación, emigración, incluso «Muerte Amalgamada» (ya que el poeta, a la manera laica, tiende a llevar a cabo el precepto del clérigo: «vivirás una muerte en vida»). La escritura en una carta se convierte en escritura en un muro; y estoy seguro de que, con sus recursos expresivos, podría transformar rápidamente un tratamiento rutinario como «muy señor mío» en una prognosis del abrumador colapso de la cultura occidental.

Quizá la forma más rápida de caracterizar su libro (*Dead Reckoning* [*Navegación estimada*]) sea a través de un apartado de selecciones, una de cada poema, que transmitan la cualidad de la carga del poeta: «sombras que se detienen un momento y luego se apresuran a pasar ante la ventana»... «el teléfono colgado sobre la última llamada del día»... «hasta entonces viajo según navegación estimada, y te orientarás por las estrellas»... «es tarde, hace frío, hay tranquilidad, está oscuro»... «rellena el cupón»... «cómo la luna quieta se abre camino sobre la tierra, a través de las hojas, tanto silencio y tanta paz»... «Almuerzo Con el Único Superviviente»... «es la mismísima cara vista tantas veces en el espejo»... «no hasta que hayamos contado los cuadros del papel pintado»... «en el suelo del dormitorio con la bala de un extraño partiendo su corazón por la mitad, aferrado al horario de trenes hacia el sur»... «está anunciado en los salones del club»... «¿ha vuelto a encantarte, como siempre, un fantasma privilegiado?»... «REPARTO, POR ORDEN

DE DESAPARICIÓN»... «mañana, sí, mañana»... «aliviado por Walter Lippmann y sustentado por Haig & Haig»... «si ahora no hay nada»... «otra vez la botella vacía, y el vidrio hecho añicos»... «según los ejércitos marchan y arden las ciudades»... «pregunta a la familia de la cartelera iluminada»... «las piedras, tantas veces pisadas»... «los nativos pueden ir a refugiarse a las cuevas de las colinas, dijo el parlamentario británico»... «sueldo: LA MUERTE»... «Elige una Letra»... «con el viento todavía haciendo crujir las ventanas»... «por qué abandonas el libro a mitad de capítulo para levantarte e ir hasta la ventana y contemplar la calle»... «Baile de Espejos»... «esta casa donde vivió el suicida»... «algo que podamos usar, como un número de teléfono»... «Espera, escucha».

Hay un riesgo aquí, en la calidad «estadística» de la perspectiva desde la que el poeta calibra las «mil respuestas nobles a mil preguntas vacías de un patriota que necesita pasta». Hay una limitación del tema como la que puede provenir de considerar como tema el mundo entero. Todas las personas parecen hormigas cuando las vemos desde el último piso de un rascacielos; y la aproximación generalizada del poeta parece con frecuencia la tentación de un lugar alto. Ligado a esto hay un exceso de confianza en la acumulación y la repetición, rasgos que derivan también de su disposición a establecer un modelo muy marcado, que se expande como variaciones sobre un tema. Por tanto, por mi parte, las piezas que más me han gustado han sido «Pantomima» («Duerme, con los labios redondos, mira cómo descansando...»), un poema de ternura y meditación que es muy conmovedor, y el primero, «Memorándum» («Todavía hay una sombra allí, en la ventana de la cafetera mojada de lluvia ...»), en el que el lamento generalizado se introduce de una manera menos frontal. «El Sueño del Diablo» (una especie de tema «gracias a Dios nuestro autor no es así») es otro logro intenso, por su nota más personal. La retórica de ataque del autor va desde la torta al tirón de pelo (con «En Route», quizá, como una de sus afirmaciones generalizadas más conseguidas); y todos sus versos llevan un testimonio convincente –en un lenguaje rápido y claro– de extrañamiento de un mundo torcido, en el que a muchos se les pide que se enfrenten al vacío del fracaso para que unos pocos puedan enfrentarse al vacío del éxito.



Brote entre las ruinas

A los que creen que la "historia del momento" es sólo lo que llega a través de los cables para las cabeceras de las primeras páginas, se les recomienda no seguir leyendo este artículo. Porque yo saludaría aquí un acontecimiento de un orden más profundo y solemne. Este acontecimiento concierne a los procesos de la historia una vez tamizados a través de la conciencia de un artista sensitivo, imaginativo y con recursos. Me refiero, en una palabra, a la nueva pintura «La ciudad eterna» de Peter Blume, expuesta ahora en la galería Julien Levy de Nueva York.

Para los que no han leído los reportajes en la prensa, que revelan el entusiasmo que ha levantado el cuadro en el espectro tanto estético como político, podría recordar el hecho de que esto no es simplemente una exposición de un solo artista, sino una exposición de una sola pintura que comprende un gran lienzo y seis bocetos de los detalles preparatorios para elaborar el conjunto. El óleo está por tanto compuesto de muchas miniaturas notablemente ejecutadas, cada una un acontecimiento en sí misma, pero todas colocadas en un marco de referencia mayor. La pintura es el resultado de casi cuatro años de concentrada aplicación. Tiene unas sutilezas en el pigmento y el trazo y una solidez en su construcción arquitectónica que son puramente una experiencia visual, más allá del alcance de la descripción verbal. Blume sabe cómo inundar su lienzo de una extraña luz. Y todas esas cualidades no podrían verbalizarse con mayor justicia de lo que podría hacerse con el sabor de una naranja.

Analizaré aquí sólo el material de la nueva obra de Blume que se presta a la verbalización. Para etiquetarla sin rodeos, podríamos describir «La ciudad eterna» como la pintura de un surrealista convertido en propagandista social. Pero debemos apresurarnos a rectificar. No juega con enigmas, como hace gran parte del surrealismo. Y como propaganda, extiende su espectro hasta abarcar una personalidad total; el elemento propagandístico tiene lugar meramente como una función en una amplia estructura de conciencia, y contiene mucha más perspectiva y complejidad de la que el artista podría probablemente incluir si concibiera la propaganda como un acto puramente utilitario («vender» esta política como en contra de esta política).

Para sugerir la cualidad de la estructura global, propongo como subtítulo «brote entre las ruinas». En los trozos dispersos de fragmentos arquitectónicos, vestigios de diversos estilos y épocas que sobreviven en diferentes estados

de descomposición, vemos la confusión y acumulación de épocas pasadas. Y de esto surge una *vita nuova* sorprendentemente ambivalente. Hay «brote» en dos sentidos: hay un brote maligno, en la cabeza repulsiva de Mussolini, un destacado salto adelante a través de la pintura, como una caja de sorpresas abierta. Y como brote benigno hay un árbol majestuosa y calmadamente positivo. La cabeza y el árbol (¿un «árbol de la vida»?) están al mismo tiempo unidos y separados: porque ambos están pintados en verde: un verde benigno y otro maligno.

El árbol y Mussolini, a la derecha, se oponen a un linaje diferente en la izquierda. Vemos un Cristo agonizante, crucificado con honores (honores equivocados: en su mayor parte ostentaciones de riqueza y símbolos militares). Quizá incluso lleva una cruz literalmente, en las espadas cruzadas sobre sus rodillas. Debajo de él hay un cepillo de limosnas; y más abajo del cuadro hay una mendiga, pidiendo limosna, *degradada* por la pobreza.

Vista desde otro ángulo, la pintura puede dividirse grosso modo como un escenario medieval. En primer plano está el abismo (infierno), con sus dos figuras principales (el timador y el gángster, resumiendo quizá los «delitos de astucia» y los «delitos de violencia»). Estas figuras son *activas*; sus rostros reflejan una *intención*; su lugar en el lienzo los sitúa bajo la égida de Mussolini, que está a su vez surgiendo de la boca del abismo. Hay otras figuras moviéndose para salir de este abismo al nivel de la tierra: un nivel en el que está teniendo lugar un tipo especial de pánico. La gente se enfrenta a los soldados desesperadamente; mientras, dos soldados con aspecto de cosacos, a caballo, dejan que las mujeres se escabullan bajo el vientre de sus monturas. Este pánico, en la «lógica onírica», está obviamente asociado con el ojo saltón de Mussolini, que proyecta un conjuro de «mal de ojo» sobre la escena. En el fondo tenemos el nivel «paradisíaco»: montañas lejanas se alzan a la izquierda, mientras las casas de una ciudad deshabitada (como tumbas, sugiriendo una «ciudad de los muertos»), se amontonan en la ladera de una montaña más cercana, a la derecha. Destacaríamos también, en un primer plano cercano elevado por encima del nivel del abismo, las réplicas en mármol de dos amantes en un abrazo sexual, rotos en fragmentos. En uno de estos fragmentos firma el artista, en letras como labradas en una tumba.

La situación de pánico en el drama central sugiere una acción con objetivos opuestos, una agitación no «organizada», sino bloqueada. En primer plano, olisqueando tentativamente las estatuas rotas, hay un perro, «espectador» de ese rompimiento (un rompimiento que sin embargo perpetúa un momento de crisis). Y en un balcón hay una turista americana viendo el drama central (el enfrentamiento entre la gente y los soldados) con un interés de *coleccionista* (es un toque grotesco: lo inadecuado de su reacción, ya que escudriña con unos gemelos, no vaya a perderse algo, y al mismo tiempo sabemos que no podría, con toda probabilidad, dejar de perderse todo). Meyer Schapiro llamó mi atención sobre la cantidad de esta "percepción de una vez"

que hay en este cuadro, sobre todo en las muchas miniaturas de objetos de arte, mientras la turista está observando el desastre central como si éste mismo fuera un cuadro.

Cuando digo que «La ciudad eterna» es «propaganda y más», tengo en mente la forma compleja en la que los significados políticos se han fundido con otros elementos religiosos, sexuales y naturalistas. Un psicoanalista podría incluso omitir todos los elementos políticos, con resultados reveladores y relevantes. La cabeza de Mussolini podría fácilmente considerarse como un tipo amenazador de superego en forma fálica (una invitación expresada reprobadoramente en otras palabras como un «no harás...») supervisando la escena con un ojo maligno que perfora, causando la desintegración y petrificación de los amantes y dirigiéndose a medio camino de la situación de pánico. Y la elección de un coco por parte del autor está sin duda extraída de un nivel de experiencia de la infancia profunda, ya que es en la primera infancia cuando aprendemos por primera vez a dejarnos estremecer y fascinar por la repentina mirada maliciosa de un títere de este tipo, saliendo de su caja oscura.

Las interconexiones posibles son infinitas; porque hay una «lógica onírica» en este cuadro, así como una ideología consciente, y la interacción de ambas es lo que le confiere su profundidad y perspectiva. Si trazamos una línea diagonal desde el extremo superior izquierdo hasta el inferior derecho, por ejemplo, descubriremos que por encima de esta línea todo es brillante (edificios, montañas, la escena central, el árbol y la cabeza sobresaliente); por debajo de esta línea hay oscuridad, incluso en algunas zonas oscuridad doble, a excepción de un foco de luz alrededor de la figura de Cristo. Aquí están el pozo, los amantes en fragmentos y la mendiga. Todo lo que hay bajo la diagonal parece simbolizar un "hacia fuera"; por encima de la diagonal, un "hacia dentro".

¿No es también «historia» (historia «básica») el que no haya en este cuadro ninguna figura humana de benignidad? El Cristo y la mendiga están ultrajados; incluso el hombre y la mujer en postura devota en la oscuridad no aportan una actitud elevada, sino sólo *algunas* de sus preocupaciones. Están los hermosos edificios deshabitados como tumbas, las austeras montañas, la luz terrosa y rojiza y el árbol; pero no hay un recipiente *humano* correspondiente a estos elementos. ¿Es esta despersonalización de lo benigno inevitable tras tantos y tantos siglos pasados inteligentemente cuestionando las motivaciones humanas? Así, para nosotros, la benignidad no está en el herrero, sino en el árbol extendido bajo el que se encuentra la herrería.

Cartas al director

1. Sobre psicología

El artículo de Malamud[1] es tan sugerente y absorbente que haríamos lo correcto simplemente expresando nuestra gratitud y dejándolo estar. Pero supongo que todos los escritores son desagradecidos; y cuando se les pide que comenten la obra de otro escritor, terminan poniendo objeciones porque la obra no está hecha exactamente como ellos la habrían hecho (¡si la hubieran hecho!). Así, procederé modestamente a ofrecer algunas reservas de las que incordian. Como no puedo «meter las narices» aventajando a Malamud, lo único que me queda es ir por detrás de ella.

Con respecto a la relación «macrocosmos-microcosmos» entre el artista-portavoz y su grupo, diré lo siguiente: existe, desde luego, una posibilidad de que la experiencia sufra algún cambio de calidad importante según nos movemos del mundo práctico al mundo estético. Podemos, con Malamud, trabajar asumiendo una continuidad por la que hay una sola línea de respuestas, intensas en un extremo y tenues en el otro, una serie gradual «más o menos acentuada» según nos movemos desde el extremo preocupado hacia el extremo trivial del espectro, pero de la misma calidad durante todo el trayecto. Pero también existe la otra posibilidad: que la preocupación estética intensa constituya realmente un cambio en la calidad de la experiencia, que haya un «punto crítico» en el que el desplazamiento de la acción práctica a la meditación estética se convierta en algo más parecido al cierre de una puerta y la apertura de otra. Ésta es la tesis de los que siguen defendiendo un «sentido estético especial». Sin embargo, mientras nos mantengamos pendientes de posibles cambios de calidad de este tipo (que quizá puedan verse, por ejemplo, en el hecho de que parece que Andreyev tenía un don para el humor en su conversación íntima, pero se deshacía de él cuando entraba en la habitación de sus producciones estéticas características, de alguna manera como si hubiera cerrado una puerta y abierto otra), podremos sentir la necesidad de abundar en la asunción «macrocosmos – microcosmos» de Malamud, una asunción sobre la relación entre el grupo y el portavoz que, por cierto, comparte con el mejor novelista contemporáneo, Thomas Mann.

En cualquier caso, hay un nivel en el que el artista no puede «votar». Esto es, no se pregunta, «¿le daré mi voto a *esto* o a *aquello*?». Porque incluso donde

hay alguna fluctuación de este tipo, discernible en la superficie, con respecto a políticas concretas, si miramos por debajo encontraremos un nivel subyacente de convicción firme. Por ejemplo, en un momento de sus recuerdos de Andreyev, Gorki habla de una trama que se le ocurrió a Andreyev en el momento. Gorki acababa de describir a un conocido como «un tigre que sale de una peletería». La frase estimuló la imaginación de Andreyev, y procedió a improvisar:

> Debo describir a un hombre que se ha convencido a sí mismo de que es un héroe, un tremendo destructor de todo lo que existe, y se ha hecho aterrador incluso para sí mismo, ¡sí! Todo el mundo le cree, tan bien se ha engañado a sí mismo. Pero en algún lugar de su rincón, en la vida real, es una mera nulidad miserable, temeroso de su mujer e incluso de su gato.

Lo que nos sorprende de este proyecto (si podemos asumir que Gorki lo cuenta correctamente), es la ecuación espontánea entre «héroe» y «tremendo destructor de todo lo que existe». Aquí estaría el nivel subyacente de valores incuestionables. Y si pudiéramos asumir una continuidad «macrocosmos-microcosmos» entre el escritor y el público, detectaríamos los tremendos «programas de acción» sociales implícitos en tales ecuaciones.

Es posible, sin embargo, que los términos de Jung «introvertido» y «extrovertido» sean demasiado amplios para el propósito de estas líneas de un análisis preciso. Malamud escribe: «Para Jung, un símbolo es lo que expresa un hecho relativamente desconocido de la mejor manera posible». Por tanto, ¿podrían los propios términos de Jung ser de alguna manera también «simbólicos»? Y ¿podría un estudio de ecuaciones subyacentes (como los rasgos que un escritor conecta normalmente con sus nociones de héroe y villano, éxito y fracaso, propósito y frustración, interés y aburrimiento, acusación y consolación) precisar más ese análisis? Quizá la dicotomía de Jung podría sin embargo usarse como una clasificación sumaria de nuestros resultados; pero esto quedaría para ser desvelado con posterioridad, después de que el crítico haya intentado localizar, con un análisis concreto, los diferentes tipos de "recetas para personajes" encarnados en las obras de arte, y los correspondientes tipos diferentes de conclusiones o exhortaciones implícitos en ellas. Parece haber implicaciones abiertamente fatalistas en la dicotomía de Jung, conduciendo al final a una actitud del tipo «un hombre es lo que es». Pero al intentar desvelar y analizar ecuaciones de valores concretos (qué rasgos específicos equivalen a «héroe», «fracaso», etc.) podríamos, no sólo desvelar diferentes *tipos* de estrategia, sino que también seríamos capaces de adoptar medidas educativas relevantes para fomentar la crítica consciente, contraatacando así de alguna manera las ecuaciones implícitas que conducen a una "selección de la media" deficiente.

«En los últimos años ha habido una tendencia notable hacia una aproximación psicológica al estudio de los grupos y el comportamiento de éstos en la literatura de la sociología y la psicología», escribe Malamud. El estudio de la psicología, desde luego, requiere por definición que el énfasis principal recaiga en la psicología. Pero si consideramos una afirmación absoluta de los factores sociológicos, seguramente agradeceríamos también las advertencias de William F. Ogburn, en su artículo «The Influence of Inventions on American Social Institutions in the Future» [«La influencia de los inventos en las instituciones sociales americanas del futuro»], en la *American Journal of Sociology* de noviembre de 1937, señalando el importante papel desempeñado por la invención tecnológica en lo que afecta al cambio social. ¿Podríamos estar justificados al contrastar estos dos artículos entre sí, subrayando sus énfasis enfocados de manera diferente y especulando sobre cuál podría ser el énfasis resultante de la combinación de ambos?

Malamud hace hincapié en la importancia de los factores psicológicos en la respuesta social; Ogburn hace hincapié en la importancia de la tecnología como entorno informativo. Pero Ogburn tiende a considerar este entorno en conjunto, como si tuviera el mismo valor general para todos. ¿No resulta de la relación de uno con el entorno un entorno diferente, con su diferencia correspondiente en la psicología? Y ¿no hay una diferencia tremenda en esta relación, que puede clasificarse en general con referencia a la distinción entre los que pueden aproximarse a los cambios tecnológicos como poseedores y los que deben aproximarse a ellos como desposeídos? Las obras, tanto de Gorki como de Andreyev, pueden analizarse, por ejemplo, como estrategias diferentes desarrolladas como respuesta al factor de la alienación (una situación que tiene al mismo tiempo aspectos económicos y psicológicos). Si consideráramos admisible una distinción entre posesión y alienación, ésta entraría de alguna manera en conflicto con los dos artículos, el de Malamud y el de Ogburn. Tendería con Malamud a sugerir que debemos considerar tremendamente importante el factor de la diferenciación psicológica en el trazado del cambio social; pero también tendería a emplear el énfasis de Ogburn en el entorno tecnológico como una forma de sugerir dudas adicionales sobre la precisión de la distinción «introvertido-extrovertido» para analizar la estructura de las estrategias psicológicas. ¿No serviría una referencia explícita a cuestiones de propiedad (tanto de propiedad material como de su contrapartida espiritual, la sensación de «tener una participación» en las empresas de la sociedad) como puente para unir el énfasis psicológico de Malamud y Jung y el énfasis económico de Ogburn?

Como he dicho, tanto en Andreyev como en Gorki encontramos aspectos de alienación y de respuestas organizadas al estado de alienación. La respuesta de Andreyev sugiere algunas metáforas tales como «la vida es una pesadilla». La de Gorki sugiere «la vida es un vagabundeo». (Podemos notar un paralelo con la metáfora «la vida es un vuelo» implícita en la respuesta de los *Wan-*

dervögel alemanes, cuyo «apártalo» precedió al «empújalo» del nazismo, si podemos tomar prestada una distinción que Bertrand Russell empleó en su *Analysis of Mind* [*Análisis de la mente*]. O podemos notar un contraste con las connotaciones casi «turísticas» de la metáfora «la vida es una peregrinación» implícita en Chaucer; la diferencia del énfasis entre la perspectiva de Chaucer y la de Gorki refleja una diferencia en sus situaciones objetivas.)

Quizá deberíamos añadir una modificación importante a nuestra versión de la metáfora de Gorki, convirtiéndola en: «la vida es un vagabundeo *con los amiguetes*» en contraste con la de Andreyev «la vida es una pesadilla, *solo*». Gorki, en su recuerdo de Andreyev, nos lo muestra diciendo: «Me gustaría que te doliera mi dolor; así estaríamos más cerca el uno del otro». Aquí vemos una «ecuación» más drástica que afecta al desarrollo de la estrategia del artista, la estrategia de un hombre que espontáneamente asume que contrarrestamos la soledad, no *ayudando* a los demás, sino *reduciéndolos* a nuestro propio nivel de insatisfacción. Una estrategia similar se revela en el relato de Gorki del cuento aterrador (sobre la Muerte que acecha a niños pequeños) que Andreyev le contó a su hijo antes de dormirse en un momento en el que el mismo Andreyev estaba obsesionado con una desesperación suicida; y parece estar presente como motivo tras esos retratos espectrales de muerte ubicua y omnipotente que encontramos en *Life of Man* [*La vida del hombre*] de Andreyev (siendo aquí el público en general invitado a ponerse en el lugar del niño aterrorizado como chivo expiatorio para alivio del autor). ¿Podríamos ser lo suficientemente precisos analizando tales cuestiones según la dicotomía «extrovertido-introvertido»?

Dicho sea de paso, en los recuerdos de Gorki también hay un relato muy sorprendente de una pelea entre Gorki y Andreyev que revela el mismo tipo de «situación crítica» en la relación personal de estos dos escritores que Malamud revelaría con ócasión de la revolución social misma. Porque, según Gorki, este incidente produjo un resentimiento que ya nunca desapareció. La pelea fue por la forma en que Andreyev había reelaborado, en uno de sus relatos, un incidente que ocurrió en la vida real. Los dos hombres se pelearon, según Gorki, porque Andreyev no había querido apreciar «la manifestación de un sentimiento bueno y honrado» (que para Gorki parecía contener el episodio real), sino que en vez de eso lo cambió introduciendo «extraños detalles» y «una burla dolorosa y detestable del hombre».

> No pude evitar señalar a Andreyev el significado de su acción, que para mí era equivalente [dicho sea de paso, Gorki parece estar tocando, de forma no codificada, la cuestión de las «ecuaciones»] a asesinar por puro capricho. Me recordó la libertad del artista, pero eso no cambió mi actitud; incluso ahora no estoy convencido de que tales manifestaciones extrañas de sentimientos perfectamente humanos deban ser distorsionadas arbitrariamente por el artista para la satisfacción de un dogma que él defiende.

Más adelante encontramos a Gorki expresando desconfianza en el pueblo ruso, mientras Andreyev cae en una defensa excesiva de éste (de acuerdo con una apología paradójica del tipo revelado en la afirmación de Andreyev, «la perla sólo crece en una concha enferma»). El «anatema» excesivo de Andreyev condujo a un «hosannah» (como Gorki describió su volubilidad) compensatorio igualmente excesivo; mientras vemos en Gorki la estrategia de un hombre que, siendo menos eficiente en la invectiva, es también más capaz de considerar una buena base para *alguna* invectiva. Un tratamiento tal de las estrategias literarias cuadraría, supongo, con la distinción entre «extroversión» e «introversión»; ¿pero no podría, al invitarnos a codificar los ingredientes concretos de las construcciones simbólicas (las interrelaciones de significados que los autores colocan juntos para la aceptación y rechazo de la realidad, y su implícita selección de la «realidad» con que se enfrentarán), ser más prolífico en «pistas» para un análisis más profundo de los acontecimientos puramente literarios a partir del que se hicieran deducciones sociológicas?

En concreto, me parece que el estudio de la obra literaria con fines de análisis social debería buscar «ecuaciones» que revelen formas de *combate* y *consuelo* (es decir, las órdenes implícitas al público y al yo que las obras de un autor ejemplifican). Me parece que hay una diferencia esencial de estrategia o programa entre la comunión que reduce a los demás a nuestro nivel de desgracia (que conduce a un consuelo del tipo «invectiva», a «una burla dolorosa y detestable del hombre»), y la comunión a través del intento de establecer la solidaridad humana rescatando lo que se pueda. Ambas son respuestas a situaciones que representan alienación, y ambas son «formas de sobrellevar» tales situaciones. Pero la distinción «extrovertido-introvertido» como «entrada», parece de alguna manera desequilibrada como instrumento para trazar la calidad específicamente literaria de tales acontecimientos literarios.

La distinción también me parece un tanto deficiente en cuanto a propiedades «programáticas». Esto es, me pregunto si en sí misma contiene espontáneamente el tipo de «órdenes implícitas» que requiere una empresa sociológica. Aunque pudiéramos descubrir que un trazado de las ecuaciones del escritor y el público revelaran finalmente algo clasificable en la distinción «extrovertido-introvertido», me pregunto si una aproximación a ellas como «estrategias», o formas de *selección de la media*, no podría invitarnos a desintegrar y reintegrar más fácilmente ecuaciones con referencias concretas a los criterios de acción social.

Mi asunción aquí, probablemente, es que una ciencia global del análisis social no sería meramente diagnóstica, sino exhortatoria. Me doy cuenta de que muchos lectores no comparten esta asunción, especialmente cuando admito mi creencia de que, llevada a su conclusión lógica, exigiría un punto de vista de «ciencia como soporte de la fe», por mucho que la noción de fe pudiera secularizarse.

Gracias por invitarme a participar en el análisis del artículo fascinante y estimulante de Kilpatrick[2], que encarna un espíritu tan sensible y humano que se podría tener una confianza total en un mundo educado a su imagen. Y al comentar este planteamiento tan valioso, sólo me atreveré a enredarlo ligeramente.

En algunos momentos el argumento parece establecerse a través del epíteto. Cuando la «propaganda (en sentido peyorativo)» se enfrenta a la «educación (en todo su sentido)», todas las personas de buena voluntad deben necesariamente decantarse por la segunda. Pero aunque Kilpatrick, de cuando en cuando, bordea los límites de esta tentación, su ensayo como un todo trata obviamente asuntos mucho más profundos. Para aproximarnos a ellos, empezaría añadiendo un término más a su ecuación «educación-ética-inteligencia-personalidad-libertad-democracia» (frente a la ecuación «propaganda-adoctrinamiento-autoritarismo»). Este término sería «dialéctica». De acuerdo con Mead, según lo entiendo, considero la democracia como un mecanismo para institucionalizar el proceso dialéctico a través del establecimiento de una estructura política que nos da todas las oportunidades para usar la competencia con fines cooperativos. Consideremos una visión global del proceso dialéctico y estaremos ante un escenario en el que el defensor de una tesis tiene la máxima oportunidad de modificar ésta, madurándola a la luz de las réplicas de su antagonista.

Me hubiera gustado saber de antemano si Kilpatrick concurre con mi propuesta de añadir la «dialéctica» al lado benigno de su *conflicto*. Porque creo que la adición podría significar una ligera pero importante diferencia en la naturaleza de su argumento. Por tanto, propiamente, no debería proceder hasta no tener la seguridad de que consentiría con mi oferta (especialmente porque la oferta se hace con designios un tanto a lo "caballo de Troya").

Porque querría insistir en que la absoluta conveniencia de la máxima oportunidad para la realización del proceso dialéctico *debería ser absolutamente afirmada y adoctrinada*. De hecho, ¿no está en efecto Kilpatrick haciendo precisamente esto al abogar tan persuasivamente por «el libre juego de la inteligencia»? Y sin embargo está suministrando innecesariamente ventajas al enemigo cuando intenta evitar la «carga» del adoctrinamiento, dando así la impresión de que el educador se retirará de su papel propio como guía del no iniciado ofreciéndole los frutos de su madurez y conocimiento mayores.

Afirmaría, por tanto, que el proceso dialéctico *debe* facilitarse *absolutamente*, si la sociedad quiere perfeccionar su comprensión de la realidad, a través del método necesario de "toma y daca" ("ceder y avanzar"). Y basándose en este absoluto, lo siguiente sería ubicar absoluta e inquebrantablemente a la dictadura como un medio imperfecto cuyas imperfecciones se extreman al máximo a través de la eficacia organizadora. Sólo si se incorporara toda la infor-

mación y si no existieran cuestiones vitales todavía sin respuesta, podría un cuerpo social prescindir de la asistencia de una oposición expresa en el proceso de maduración de nuestro esquema con respecto a lo que está ocurriendo, qué funciones sociales son útiles y cuáles dañinas. Las dictaduras, al silenciar a la oposición, suprimen al intermediario entre el error y la realidad. Silenciemos al oponente *humano* y nos veremos directamente frente al oponente *incontestable*, la naturaleza misma de la cruda realidad. En tanto en cuanto nuestros significados sean incorrectos y los engendremos y mantengamos con eficacia organizadora sin oportunidad de corrección, nos estaremos lanzando sin protección hacia el oponente incontestable, el oponente que, inarticulado, no puede aniquilarse con el silencio eterno. Este «oponente incontestable» es el estado real de los acontecimientos, que es de una manera aunque la autoridad lo decrete de otra. Dejemos que la criba y selección gradual de las personas más apropiadas para los papeles cruciales en una situación autoritaria progrese lo suficiente y el dictador, que empezó diciendo sólo lo que más le hubiera gustado decir, terminará escuchando sólo lo que más le hubiera gustado escuchar; con lo cual, repentinamente, se introducirá el saboteador fatal, y tendrá que escuchar lo que menos le hubiera gustado escuchar.

Después de afirmar todo esto categóricamente, como el evangelio, me trasladaría al terreno de los «factores de complicación». Este terreno se ejemplificaría en las observaciones de Kilpatrick sobre la propaganda de los servicios públicos. Esto se consideraría un ejemplo de la forma en la que se viola nuestro absoluto doctrinal. Se pueden observar otras violaciones. Así, cuando nuestra prensa, nuestra radio y nuestros telediarios enfatizan las doctrinas de algunas facciones y minimizan las de otras, nos estamos enfrentando de nuevo a la función dictatorial, con los riesgos que comporta. Y en tanto en cuanto estas funciones dictatoriales obtengan eficacia organizadora, consiguiendo que verdades a medias funcionen como verdades absolutas, también ellas nos acercarán cada vez más al oponente incontestable.

Como parte del proceso dialéctico, este oponente incontestable se encarna socialmente en el vehículo de una *contradictadura*. Dos formas de énfasis eficiente empiezan repentinamente a disociarse; y el debate, bloqueado en el plano parlamentario, se mueve hacia un plano en el que todavía es posible un intercambio, el plano de la fuerza (con su dialéctica propia de eludir y arremeter, y sus «disputadas» murallas).

No presumo de que, repitiendo aquí esta vieja historia, esté informando a nadie de nada. Lo que quiero es simplemente enfatizar que, desde esta aproximación obtenida con la adición de la «dialéctica» a su agrupación de términos, el mensaje del educador puede presentarse como un adoctrinamiento positivo (con todas las ventajas psicológicas de esa modalidad) frente a las tonalidades de incertidumbre de la estrategia de presentación de Kilpatrick. Y su afirmación se basa directamente en un corpus de pensamiento e información, esto es, en una *tradición*. Sin embargo, aunque afirmando su posición

como una doctrina, ser adoctrinado, el adoctrinador no tiene que estorbarse a sí mismo con la pretensión de que su doctrina es un producto acabado en cuanto a su precisión y alcance en el cumplimiento de sus implicaciones y en el trazado de sus ramificaciones (dejando así abierto el camino a un desarrollo posterior).

Kilpatrick hubiera incluso concedido que la democracia podría, en algún futuro, tener que abandonarse, o al menos modificarse de manera que tuviera un significado radicalmente diferente del que tiene para nosotros. Pero, ¿necesita hacer esta concesión por miedo al «adoctrinamiento» y sus absolutos? Incluso si los tiempos fueran apropiados para convencer a una persona razonable de que, en un proceso dialéctico institucionalizado en una estructura determinada de propiedad, parlamento y publicación, se hubiera puesto en funcionamiento un alto grado de dictadura (con independencia de cómo pudiera nombrarse), y si ésta sintiera que, dentro de las limitaciones del escenario, este funcionamiento que origina errores pudiera suprimirse sólo con la actuación de una contradictadura, podría aún así, como educadora, reclamar como su guía ideal el restablecimiento de la mayor oportunidad dialéctica. Y así, incluso en tiempos duros, defendería una *doctrina* basada en la *tradición* que empujara en dirección a la madurez, hacia el derrocamiento de la dureza.

Y donde no pudiera hacerlo a la perfección lo haría de alguna manera.

Hay varios pasajes en el ensayo de Kilpatrick que encarnan implícitamente esta postura a favor de la doctrina basada en la tradición, a pesar de su renuencia a suscribirla explícitamente. Así, habiendo identificado la libertad democrática con la ética, observa que su ideal «no es más alto que lo que nuestra mejor moral nos ha enseñado durante varios miles de años, y no es más alto que las severas exigencias que los científicos hoy día se hacen entre sí» (en lo cual vemos fundidas una tradición pasada y una tradición contemporánea). O cuando habla de «ética decente» y «niveles democráticos apropiados», está de nuevo refiriéndose a cuestiones, públicas o tradicionales, que imponen restricciones al individuo. Tampoco, si esta tradición o doctrina es buena, debemos considerar que sus restricciones infrinjan las libertades del individuo; por tanto no debemos pensar que un educador está imponiendo su voluntad sobre el educando al adoctrinarlo; es lo mismo un acto libre que un acto bueno y que un acto racionalmente motivado (esto es, *inducido*). Dialécticamente, la libertad del individuo depende de las tradiciones de la colectividad.

¿Cuál, en resumen, es la función de la doctrina? La doctrina se usa en el intento de originar o inducir un acto razonable que, sin doctrina, podría tener lugar sólo a través de una iluminación espontánea del individuo. Y sin doctrina ni iluminación espontánea, el acto podría inducirse sólo a través de la violencia o la amenaza de violencia (que perjudica a la libertad o a la racionalidad completa del acto). El mecanismo doctrinal, al localizarse en escenarios concretos, se hace sin duda irrelevante a medida que cambia el escenario. O la

doctrina sigue siendo relevante, demasiado relevante, malignamente relevante, cuando la emplean las autoridades, consciente o inconscientemente, para bloquear el desarrollo de una doctrina socialmente más útil (una doctrina más apropiada para trazar el escenario). Pero intentar eliminar el problema de la mala doctrina eliminando la doctrina en sí misma es como intentar eliminar las enfermedades de corazón eliminando los corazones. Sólo a través de la doctrina se puede «actuar sobre el pensamiento», ya que sólo a través de la doctrina se puede describir la naturaleza del escenario en el que tiene lugar la acción. Sin embargo, los procesos dialécticos, históricos, por los que una buena doctrina se convierte en una mala doctrina, deberían sin duda estudiarse, y los resultados de este estudio deberían adoctrinarse con paciencia como una «doctrina de doctrinas».

Ha surgido una confusión perenne en la apologética liberal por su propensión «quirúrgica»: su intento de proscribir una disfunción proscribiendo la función. Es más feliz ante los signos de «emancipación» que ante los de «control». Pero ya que tiene tantas justas pretensiones en cuanto a su papel como almacén de mucha doctrina «buena», ¿por qué debería asumir limitaciones innecesariamente, permitiendo que las «malas» doctrinas disfruten solas de las ventajas estratégicas que acompañan al acto doctrinal?

NOTAS

[1] *American Journal of Sociology* [*Revista americana de sociología*], XLIII (enero, 1938), 578-602.

[2] Sobre la educación y el adoctrinamiento, en *The American Teacher* [*El maestro americano*] de noviembre de 1939.

El himno del dialéctico

Una forma muy clara de ilustrar el significado de un acto es decir, «el actuante, con este acto, está diciendo, de hecho...»; y después expresar el equivalente en una oración enunciativa. Así, la práctica de darse la mano después de un juego dice, de hecho: «no hay resentimiento. La rivalidad no se extiende más allá de los confines del juego».

Una oración enunciativa, a su vez, puede con frecuencia ilustrarse mejor con el subjuntivo, como en las resoluciones y peticiones. Así, la función de la afirmación, «*no hay* resentimiento... etc.», puede transmitirse más claramente traduciéndola a una expresión diferente, «*que no haya* resentimiento... etc.».

En las siguientes líneas hemos intentado ilustrar algunos procesos clave de la metafísica a través del uso del estilo subjuntivo, en este caso el estilo de oración. Aquí la distinción entre creer, hacer que se cree y burlarse de lo que se cree, queda fluctuante.

En una obra sobre metafísica hay algún término que hace la «función de dios». Esto es: su significado proviene de su papel como suma de todos los demás términos. En este sentido técnico, el término «materialismo dialéctico» no desempeña menos la «función de dios» que cualquier otro título. La filosofía del materialismo dialéctico es la definición de este título, es decir, su replanteamiento tautológico. De la misma manera que los acontecimientos de la novela de Flaubert *Madame Bovary* son la definición narrativa del título de la novela. Los acontecimientos replantean explícitamente lo que el título contiene implícitamente: describen, en un arpegio temporal, todo lo que suena simultáneamente, como un acorde, en el título.

Saludos, Logos,
Tu Vasto Título Todopoderoso,
En Cuyo nombre invocamos;
Nuestros actos representantes parciales
De Tu acto total.

Que seamos Tus delegados
Reunidos en parlamento.
Partes de Tu totalidad.
Y en nuestros conflictos
Corrigiéndonos unos a otros.

Con el estudio de nuestros errores
Ganando la Revelación.

Que demos voz verdadera
A las declaraciones de Tus criaturas.
Que nuestras palabras expresas hablen por ellas,
Con exactitud,
Que conozcamos con precisión sus réplicas
A nuestros enunciados
Y que corrijamos así nuestros enunciados
A la luz de esas réplicas.

Que así ayudemos a Tus objetos
A decir sus cosas;
Sin reprimir por disposición dictatorial,
Sin dar falsos informes
Que desvirtúen sus dichos.

Si la tierra es arrastrada por la corriente,
Que ayudemos a la tierra a decirlo.
Si nuestras formas de vida
Violan las necesidades del nervio y el músculo,
Que encontremos un discurso para el nervio y el músculo,
Para formular objeciones
Por las que nosotros, escuchando,
Podamos reformar nuestros hábitos.
Que no nos permitamos a nosotros mismos falsos
testimonios
Sobre nuestros vecinos,
Profetizando falsamente
Por qué hicieron lo que hicieron.
Que compitamos entre nosotros
Por hablar sobre Tu Creación con más justicia;
Cooperando en esta competición
Hasta que nuestra expresión
Dé la palabra correcta.
Y que la forma en que son las cosas
Y la forma en que digamos que son las cosas
Sea una.

Que la Palabra sea dialéctica con el Camino;
Cualquiera de los dos el molde
El otro la impronta.

Por encima de los discursos individuales
De las cosas,
De los animales
De las personas,

Erigiendo un “discurso de discursos”;
Y por encima de éste
Un “Discurso del discurso de discursos”
Y así sucesivamente,
Inclusivamente,
Hasta que todo sea coronado
En Tu Vasto Título Todopoderoso,
Conteniendo implícitamente
Lo que en Tu obra se describe explícitamente;
En su plenitud.

Y que no tengamos ni la manía del Uno
Ni el delirio de los Muchos;
Sino al mismo tiempo la Unión y la Diversidad;
El Título y los variopintos detalles que surgen
Cuando ese Título se replantea
En la narración de la Historia.
Sin olvidar que el Título representa a la Secuencia del relato,
Y que la Secuencia representa al Poder titulado.

Para nosotros
Tu nombre una Gran Sinécdoque,
Tus obras una Gran Tautología.



Selección bibliográfica

I. Obras de Kenneth BURKE

- «The Poetic Process», *The Guardian,* II, 1925, pp. 281-294. [Trad. cast. «El proceso poético», en W. SCOTT (ed.), *Principios de crítica literaria,* Barcelona, Laia, 1974, pp. 62-76. Ed. or. 1962].
- «Psychology and Form», *The Dial,* LXXIX, 1925, pp. 34-46.
- «The Allies of Humanism Abroad», en C. H. GRATTAN (ed.), *The Critique of Humanism,* New York, Brewer and Warren, 1930, pp. 169-192.
- «Thomas Mann and André Gide», *Bookman,* LXXI, 1930, pp. 257-264.
- *Counter-Statement,* New York, Harcourt, Brace and Company, 1931. [2.ª ed. Los Altos, Hermes Publications, 1953; reimp. Chicago, The University of Chicago Press, 1957; 3.ª ed., Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1968].
- *Towards a Better Life,* New York, Harcourt, Brace and Company, 1932. [2.ª ed. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1966].
- «The Nature of Art under Capitalism», *The Nation,* CXXXVII, 1933, 675-677.
- «On Interpretation», *The Plowshare,* X, 1934, pp. 3-79.
- «Revolutionary Symbolism in America», en H. HART (ed.), *American Writer's Congress,* New York, International Publishers, 1935.
- *Permanence and Change: An Anatomy of Purpose,* New York, New Republic, 1935. [2.ª ed. rev. Los Altos, Hermes Publications, 1954; 3.ª ed., con introducción de H. D. Duncan, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1965; 4.ª ed., con un nuevo postfacio del autor, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1984].
- *Attitudes toward History,* New York, New Republic, 1937, 2 vols. [2.ª ed. rev. Los Altos, Hermes Publications, 1959; reimp. Boston, Beacon Press, 1961; 3.ª ed. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1984, con un postfacio del autor].
- «Semantic and Poetic Meaning», *Southern Review,* IV, 1938, pp. 501-523.
- «Freud and the Analysis of Poetry», *The American Journal of Sociology,* XLV, 1939, pp. 391-417.
- «Surrealism», en J. LAUGHLIN (ed.), *New Directions in Prose and Poetry,* Norfolk, New Directions, 1940, pp. 563-579.

– «Four Master Tropes», *Kenyon Review*, III, 1941, pp. 421-438.
– *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1941. [Ed. rev. New York, Vintage Books, 1957 y 1961; 3.ª ed. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1973].
– «On Motivation in Yeats», *Southern Review*, VII, 1941-1942, pp. 547-561.
– «The problem of the 'Intrinsic'», *Accent*, 3, 1943, pp. 80-94. [Reimp. en *A Grammar of Motives*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1945, pp. 465-484. Reed. como «The Problem of the 'Intrinsic' (As Reflected in the Neo-Aristotelian School)», en E. OLSON (ed.), *Aristotle's «Poetics» and English Literature*, Chicago, The University of Chicago Press, 1965, pp. 122-141].
– *A Grammar of Motives*, New York, Prentice-Hall, 1945. [Reed. en London, D. Dobson, 1947; New York, George Braziller, 1955; 2.ª ed. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1974].
– «Kinds of Criticism», *Poetry*, LXVIII, 1946, pp. 272-282.
– «Ideology and Myth», *Accent*, VII, 1947, pp. 195-205.
– *A Rhetoric of Motives*, New York, Prentice-Hall, 1950. [Reed. en New York, George Braziller, 1955; 2.ª ed. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1969].
– «American Scholar Forum: The New Criticism», *American Scholar*, XX, 1950-1951, pp. 86-104 y 218-231.
– «The Imagery of Killing», *The Hudson Review*, XIII, 1951, pp. 151-167.
– «Three Definitions», *Kenyon Review*, XIII, 1951, pp. 173-192.
– «Rhetoric –Old and New», *Journal of General Education*, V, 1951, pp. 202-209.
– «A 'Dramatistic' View of Imitation», *Accent*, XII, 1952, pp. 229-241.
– «A Dramatistic View of the Origins of Language», *Quarterly Journal of Speech*, 38, 1952, pp. 251-264.
– «Thanatposis for Critics: A Brief Thesaurus of Deaths and Dyings», *Essays in Criticism*, II, 1952, pp. 369-375.
– «Freedom and Authority in the Realm of the Poetic Imagination», en L. BRYSON *et al.* (ed.), *Freedom and Authority in Our Time. Twelfth Symposium of the Conference on Science, Philosophy, and Religion*, New York, Harper and Brothers, 1953, pp. 365-375.
– «Fact, Inference, and Proof in the Analysis of Literary Symbolism», en L. BRYSON *et al.* (eds.), *Symbols and Values: An Initial Study. Thirteenth Symposium of the Conference on Science, Philosophy, and Religion*, New York, Harper and Brothers, 1954, pp. 283-306.
– «The Language of Poetry 'Dramatically' Considered», *Chicago Review*, VIII, 1954, pp. 88-102; IX, 1955, pp. 40-72.
– «Symbol and Association», *Hudson Review*, IX, 1956-1957, pp. 212-225.
– «The Poetic Motive», *Hudson Review*, XI, 1958, pp. 54-63.

– «On Catharsis, or Resolution», *Kenyon Review*, XXI, 1959, pp. 337-375.
– «Myth, Poetry and Philosophy», *Journal of American Folklore*, LXXII, 1959, pp. 283-306.
– «Motion, Action, Words», *Teachers College Record*, LXII, 1960, pp. 244-249.
– «The Principle of Composition», *Poetry*, 99, 1961, pp. 46-53.
– «Catharsis - Second View», *Centenial Review*, V, 1961, pp. 107-132.
– *The Rhetoric of Religion: Studies in Logology*, Boston, Beacon Press, 1961. [2.ª ed. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1970. Vers. cast., *Retórica de la religión. Estudios de logología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975].
– «What Are the Signs of What? A Theory of 'Entitlement'», *Anthropological Linguistics*, IV, 1962, pp. 1-23.
– «On Form», *Hudson Review*, XVII, 1964, pp. 103-109.
– «The Unburned Bridges of Poetics, or, How Keep Poetry Pure?», *Centennial Review*, VIII, 1964, pp. 391-397.
– *Perspectives by Incongruity*. Ed. de S. E. HYMAN y B. KARMILLER, Bloomington, Indiana University Press, 1964.
– «Dramatic Form-and: Tracking Down Implications», *Tulane Drama Review*, X, 1966, pp. 54-63.
– *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1966.
– «King Lear: Its Form and Psychosis», *Shenandoah*, 21, 1969, pp. 3-18.
– «On Creativity -A partial Retraction», en D. E. HAYDEN (ed.), *Introspection: The Artist Looks at Himself*, Tulsa, University of Tulsa, 1971, pp. 63-81.
– «Doing and Saying: Thoughts on Myth, Cult, and Archetypes», *Salmagundi*, 7, 1971, pp. 100-119.
– «As I Was Saying», *Michigan Quarterly Review*, 40, 1972, pp. 9-27.
– *Dramatism and Development*, Worcester, Clark University Press, 1972.
– *Symbolism pro and con*, New York, Gotham Book Mart, 1973.
– «Communication and the Human Condition», *Communication*, 1, 1974, pp. 135-152.
– «In Response to Booth: Dancing with Tears in my Eyes», *Critical Inquiry*, 1, 1974, pp. 23-46.
– «The Five Key Terms of Dramatism», en W. R. WINTEROWD (ed.), *Contemporary Rhetoric*, New York, Harcourt & Brace, 1975, pp. 155-162.
– «(Nonsymbolic) Motion/(Symbolic) Action», *Critical Inquiry*, 4, 1978, pp. 809-838.
– «A (Psychological) Fable, with a (Logological) Moral», *American Imago*, 35, 1978, pp. 203-207.

– «Methodological Repression and/or Strategies of Containment», *Critical Inquiry*, 5, 1978, pp. 401-422.
– «Rhetoric, Poetics, and Philosophy», en D. M. BURKS (ed.), *Rhetoric, Philosophy, and Literature: An Exploration*, West Lafayette, Purdue University Press, 1978, pp. 15-33.
– «Counter-Gridlock: An Interview with Kenneth Burke», *All Area*, 2, 1983, pp. 6-33.
– «In Haste», *Pre/Text*, 6, 1985, pp. 329-377.
– *On Symbols and Society*. Edición de J. R. GUSFIELD, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.

II. Estudios sobre Kenneth BURKE

AARON, D., «The Vagaries of Kenneth Burke», en VV.AA., *Writers on the Left: Episodes in American Literary Communism*, New York, Harcourt, Brace and World, 1961, pp. 287-290

AUDEN, W. H., «A Grammar of Assent», *New Republic*, CV, 1941, p. 59.

BEHR, M., *Critical Moments in the Rhetoric of Kenneth Burke: Implications for Composition*, Winnipeg, Inkshed Publications, 1996.

BENOIT, W., «A Note on Burke on 'Motive'», *Rhetoric Society Quarterly*, 26, 1996, pp. 67-80.

BEWLEY, M., «Kenneth Burke as Literary Critic», *Scrutiny*, XV, 1948, pp. 254-277. [Reimp. en *The Complex Fate: Hawtorne, Henry James and Some Other American Writers*, London, Chatto & Windus, 1952, pp. 211-243; Reimp. en W. RUECKERT (ed.), pp. 235-244].

BIESECKER, B. A., *Addressing Postmodernity: Kenneth Burke, Rhetoric, and a Theory of Social Change*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1997.

BLACK, E., *Rhetorical Criticism: A Study in Method*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1978 (or. 1965).

BLAU, H., «Kenneth Burke: Tradition and the Individual Critic», *American Quarterly*, VI, 1954, pp. 323-336.

BOERCKEL, S. D., *Kenneth Burke's Rhetoric of the 1920's, 1930's, and 1940's*, Ph.D. Dissertation, 1988, State University of New York at Stony Brook. [Abstract in *Dissertation Abstracts International*, December 1989, 50, 6, 1649-1650-A].

BOOTH, W. C., «Kenneth Burke's Way of Knowing», *Critical Inquiry*, 1, 1974, pp. 1-22.

BOOTH, W. C., *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1979.

BOOTH, W. C., *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1988.

BROCK, B. L., «Epistemology and Ontology in Kenneth Burke's Dramatism», *Communication Quarterly*, 33, 1985, pp. 94-104.

BROCK, B. L., «The Limits of Burkean System», *Quarterly Journal of Speech*, 78, 1992, pp. 347-348.

BROCK, B. L., «Evolution of Kenneth Burke's Criticism and Philosophy of Language», en B. L. BROCK (ed.), 1995 pp. 1-33.

BROCK, B. L. (ed.), *Kenneth Burke and Contemporary European Thought: Rhetoric in Transition*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1995.

BROCK, B. L. (ed.), *Kenneth Burke and the 21st Century*, Albany, State University of New York Press, 1998.

BROWN, J., «Kenneth Burke and the Mod Donna: The Dramatistic Method Applied to Feminist Criticism», *Central States Speech Journal*, 29, 1978, pp. 138-146.

BROWN, M. L., *Kenneth Burke*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1969.

BRUMMET, B., *Landmarks Essays on Kenneth Burke*, Davis, Hermagoras Press, 1993.

BRUMMET, B., «Kenneth Burke's Symbolic Trinity», *Philosophy and Rhetoric*, 28, 1995, pp. 234-251.

BURKS, D. M., «Kenneth Burke: The Agro-Bohemian 'Marxoid'», *Communications Studies*, 42, 1991, pp. 219-233.

BYGRAVE, S., *Kenneth Burke: Rhetoric and Ideology*, London/New York, Routledge, 1993.

CARTER, C. A., *Kenneth Burke and the Scapegoat Process*, Norman, University of Oklahoma Press, 1996.

CARMICHAEL, T., «Postmodernism, Symbolicity, and the Rhetoric of the Hyperreal: Kenneth Burke, Fredric Jameson, and Jean Baudrillard», *Text and Performance Quarterly*, 11, 1991, pp. 319-324.

CHASE, R., «Rhetoric of Rhetoric», en W. PHILIPS y P. RAHV (eds.), *The New Partisan Reader: 1945-1953*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1953, pp. 590-593.

CHESEBRO, J. W., «Epistemology and Ontology as Dialectic Modes in the Writings of Kenneth Burke», *Communication Quarterly*, 36, 1988, pp. 175-191.

CHESEBRO, J. W. (ed.), *Extensions of the Burkeian System*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1993.

CHESEBRO, J. W., «Extending the Burken System: A Response to Tompkins and Cheney», *Quarterly Journal of Speech*, 80, 1994, pp. 83-90.

CHESEBRO, J. W., «Kenneth Burke and Jacques Derrida», en B. L. BROCK (ed.), 1995, pp. 166-206.

CONDIT, C., «Post-Burke: Transcending the Sub-stance of Dramatism», *Quarterly Journal of Speech*, 78, 1992, pp. 349-355.

CONDIT, C., «Framing Kenneth Burke: Sad Tragedy or Comic Dance?», *Quarterly Journal of Speech*, 1994, pp. 77-82.

CONDIT, C., «Kenneth Burke and Linguistic Reflexivity: Reflections on the Scene of the Philosophy of Communication in the Tweentieth Century», en B. L. BROCK (ed.), 1995, pp. 207-262.
CONRAD, C. y E. A. MACON, «Re-Visiting Kenneth Burke: Dramatisim/Logology and the Problem of Agency», *Southern Communication Journal*, 61, 1995, pp. 11-28.
Conversations with Kenneth Burke, Iowa City, Department of Communication Studies, University of Iowa, 1987.
COWLEY, M., «Proiegomena to Kenneth Burke», *New Republic*, CXXII, 1950, pp. 18-19. [Reimp. en W. RUECKERT (ed.), pp. 247-250].
COWLEY, M., «A Critic's First Principle», *New Republic*, CXXIX, 1953, pp. 16-17.
CRAGAN, J. F. y D. C. SHIELDS, *Symbolic Theories in Applied Communication Research: Borman, Burke, and Fisher*, Cresskill/Annandale, Hampon Press/Speech Communication Association, 1995.
CRUSIUS, T. W., «A Case for Kenneth Burke's Dialectic and Rhetoric», *Philosophy and Rhetoric*, 19, 1986, pp. 23-37.
CRUSIUS, T. W., «Kenneth Burke's *Auscultation*: A 'De-Struction' of Marxist Dialectic and Rhetoric», *Rhetorica*, 6, 4, 1988, pp. 355-379.
CRUSIUS, T. W., *Kenneth Burke and the Conversation after Philosophy*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1999.
CULLER, J., «The Current in Criticism», en C. KOELB y V. LOKKE (eds.), *The Current in Criticism. Essays on the Present and Future of Literary Theory*, West Lafayette, Purdue University Press, 1986, pp. 27-41.
DAICHES, D., *Critical Approaches to Literature*, London, Longman, 1956 [10.ª ed. 1971].
DAVIS, W. D., *Theories of Form in Modern Criticism; An Examination of the Theories of Kenneth Burke and R. S. Crane*, Thesis-University of Chicago, 1969.
DE BOLLA, P., *Harold Bloom: Towards Historical Rhetorics*, London/New York, Routledge, 1988.
DE MAN, P., *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990 [or. 1986].
DESILET, G., «Nietzsche Contra Burke: The Melodrama in Dramatism», *Quarterly Journal of Speech*, 75, 1989, pp. 65-83.
DUBOIS, A. E., «Accepting and Rejecting Kenneth Burke», en W. RUECKERT (ed.), pp. 80-88 [or. 1937].
DUERDEN, R. Y., «Kenneth Burke's Systemless System: Using Pepper to Pigeonhole an Elusive Thinker», *The Journal of Mind and Behavior*, vol. 3, n.º 4, pp. 323-336.
DUFFEY, B., «Reality as Language: Kenneth Burke's Theory of Poetry», *Western Review*, XII, 1948, pp. 132-145. [Reimp. en W. RUECKERT (ed.), pp. 222-234].
DUNCAN, H. D., *Language and Literature in Society*, Chicago, The University of Chicago Press, 1953.

DUNCAN, H. D., *Communication and Social Order*, New York, Bedminster Press, 1962.
DUNCAN, H. D., *Symbols and Social Theory*, New York, Oxford University Press, 1969.
EAGLETON, T., *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988 [or. 1983].
ENKVIST, N. E., J. SPENCER y M. GREGORY, *Lingüística y estilo*, Madrid, Cátedra, 1974.
FEIDELSON, Ch., *Symbolism and American Literature*, Chicago, The University of Chicago Press, 1959.
FERGUSSON, F., «Kenneth Burke's *Grammar of Motives*», en *The Human Image in Dramatic Literature*, Garden City, Doubleday Anchor Books, 1957, pp. 193-204.
FISHER, J. Y., «A Burkean Analysis of the Rhetorical Dimensions of a Multiple Murder and Suicide», *Quarterly Journal of Speech*, 60, 1974, pp. 175-189.
FISHER, W. y W. BROCKRIEDE, «Kenneth Burke's Realism», *Central States Speech Journal*, 35, 1984, pp. 35-42.
FOGARTY, D., «Kenneth Burke's Theory», en *Roots for a New Rhetoric*, New York, Columbia University, 1959, pp. 56-87. [Reimp. en W. H. RUECKERT (ed.), pp. 322-334].
FORD, N. F., «Kenneth Burke and Robert Penn Warren: Criticism by Obsessive Metaphor», *Journal of English and Germanic Philology*, LIII, 1954, pp. 172-177. [Reimp. en W. RUECKERT (ed.), pp. 287-292].
FOSTER, R., «Reflections on Teaching Criticism», en L. S. DEMBO (ed.), *Speculative and Analytical Essays*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1968, pp. 132-144.
FRAIBERG, L., «Kenneth Burke's Terminological Medium of Exchange», en *Psychoanalysis and American Literary Criticism*, Detroit, Wayne State University Press, 1960, pp. 183-201.
FRANK, A. P., «The Reception of Kenneth Burke in Europe», en W. H. RUECKERT (ed.), pp. 424-443.
FRANK, A. P., *Kenneth Burke*, New York, Twayne Publishers, 1969.
GALLINO, L., «Kenneth Burke e la Critica Americana», *Studi Americani*, III, 1957, pp. 315-346.
GARLITZ, R. E., *Kenneth Burke's Logology and Literary Criticism*, Thesis (Ph. D.)-Univ. of Chicago, Dept. of English Language and Literature, August 1979.
GLICKSBERG, C. I., «Kenneth Burke: The Critic's Critic», *South Atlantic Quarterly*, XXXVI, 1937, pp. 74-84. [Reimp. en W. H. RUECKERT (ed.), pp. 71-79].
GLICKSBERG, C. I., «Kenneth Burke», en *American Literary Criticism: 1900-1950*, New York, Hendricks House, 1951, pp. 307-309.

GODZICH, W., *Teoría literaria y crítica de la cultura*, Madrid, Cátedra/Frónesis, 1998.
GOODMAN, A., *The Communicative Nature of Poetic Metaphor: A Study Based on the Work of Roman Jakobson and Kenneth Burke*, Thesis (Ph. D.)-Univ. of Chicago, Dept. of Linguistics and Commitee on Comparative Studies in Literature, June 1981.
GOSMAN, M. T., *The Concept of Literary Form as Represented in Three Modern Theories*, Doctoral Dissertation, Washington, D. C.
GREGG, R. B., «Kenneth Burke's Prolegomena to the Study of the Rhetoric of Form», *Communication Quarterly*, 26, 1978, pp. 3-13.
HARTMAN, G. H., *Lectura y creación*. Introducción y traducción de Xurxo Leboreiro Amaro, Madrid, Tecnos, 1992.
HATAKAWA, S. I., «The Linguistic Approach to Poetry», *Poetry*, LX, 1942, pp. 86-94.
HAWKEE, D., «Burke and Nietzsche», *Quarterly Journal of Speech*, 85, 1999, pp. 129-145.
HEATH, R. L., «Kenneth Burke on Form», *Quarterly Journal of Speech*, 65, 1979, 392-402.
HEATH, R. L., «Kenneth Burke's Break with Formalism», *Quarterly Journal of Speech*, 70, 1984, pp. 132-143.
HEATH, R. L., *Realism and Relativism: A Perspective on Kenneth Burke*, Macon, Mercer University Press, 1986.
HEATH, R. L., «Kenneth Burke's Poetics and the Influence of I. A. Richards: A Cornerstone for Dramatism», *Communication Studies*, 40, 1989, pp. 54-65.
HENDERSON, G. E., *Kenneth Burke: Literature and Language as Symbolic Action*, Athens, University of Georgia Press, 1988.
HENDERSON, G., «Burke, Kenneth Duva», en I. R. MAKARYK (ed.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, Toronto, University of Toronto Press, 1993, pp. 267-270.
HOCHMUTH, M., «Kenneth Burke and the New Rhetoric», *Quarterly Journal of Speech*, XXXVIII, 1952, pp. 133-143.
HOLLAND, V., «Rhetorical Criticism: A Burkean Method», *Quarterly Journal of Speech*, 39, 1953, pp. 444-450.
HOLLAND, V., «Kenneth Burke's Dramatistic Approach in Speech Criticism», *Quarterly Journal of Speech*, 41, 1955, pp. 352-358.
HOLLAND, V., *Counterpoint: Kenneth Burke and Aristotle's Theories of Rhetoric*, New York, Philosophical Library, 1959.
HOOK, S., «The Technique of Mystification», *Partisan Review*, 4, 1937, pp. 57-64. [Reimp. en W. RUECKERT (ed.), pp. 89-96].
HOOK, S., «Is Mr. Burke Serious?», en W. RUECKERT (ed.), pp. 97-101 [or. 1938].
HAYMAN, S. E., «Kenneth Burke and the Criticism of Symbolic Action», en *The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism*,

New York, Alfred A. Knopf, 1948, pp. 347-394. [Edición rev. y abrev. en New York, Vintage Books, 1955, pp. 327-385. Reimp. en W. RUECKERT (ed.), pp. 208-221].

JAMESON, F., «The Symbolic Inference; or, Kenneth Burke and Ideological Analysis», *Critical Inquiry*, 4, 1978, pp. 507-523. [Reimp. en *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986*, vol. I: *Situations of Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press/London, Rotuledge, 1988, pp. 137-152. Reimp. en H. WHITE y M. BROSE (ed.), *Representing Kenneth Burke. Selected Papers from the English Institute*, 6, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1982, pp. 68-91].

JAMESON, F., «Ideology and Symbolic Action», *Critical Inquiry*, 5, 1978, pp. 417-422.

JAMESON, F., *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.

JAY, P., «Modernism, Postmodernism, and Critical Style: The Case of Burke and Derrida», *Genre*, 21, 1988, pp. 339-358.

JAY, P., «Kenneth Burke», en *Dictionary of Literary Biography*. Vol. 63. *American Critics: 1920-1955*, 1988.

JAY, P. (ed.), *The Selected Correspondence of Kenneth Burke and Malcolm Cowley, 1915-1981*, New York, Viking, 1988.

JAY, P., «Kenneth Burke and the Motives of Rhetoric», *American Literary History*, I, 1989.

JAY, P., «Burke, Kenneth», en M. GRODEN y M. KREISWIRTH (eds.), *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism*, Baltimore/London, 1994, pp. 125-127.

JAY, P., *Contingency Blues: The Search for Foundations in American Criticism*, Madison, University of Wisconsin Press, 1997.

KASTELY, J., «Kenneth Burke's Comic Rejoinder to the Cult of Empire», *College English*, 1996, pp. 307-326.

KAZIN, A., *En tierra nativa. Interpretación de medio siglo de literatura americana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993 [or. 1942].

KIMBERLING, C. R., *Kenneth Burke's Dramatism and Popular Arts*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1982.

KIRK, J. W., «The Forum: Kenneth Burke and Identification», Quarterly Journal of Speech, 47, 1961, pp. 414-415.

KLUMPP, J. F., «'Dancing with Tears in My Eyes': Celebrating the Life and Work of Kenneth Burke», *Southern Communication Journal*, 61, 1995, pp. 1-10.

KNICKERBOCKER, W., «Wam for Maw, Dogma versus Discursiveness in Criticism», *Sewanee Review*, XLIX, 1941, pp. 520-536. [Reimp. en W. RUECKERT (ed.), pp. 122-129].

KNOX, G. A., *Critical Moments: Kenneth Burke's Categories and Critiques*, Seattle, University of Washington Press, 1957.

LANSNER, K., «Burke, Burke, the Lurk», *Kenyon Review*, XIII, 1951, pp. 324-335. [Reimp. en W. RUECKERT (ed.), pp. 261-269].

LEITCH, V. B., *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*, New York, Columbia University Press, 1988.

LENTRICCHIA, F., «Reading History with Kenneth Burke», en H. WHITE y M. BROSE (eds.), *Representing Kenneth Burke*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1982, pp. 119-149.

LENTRICCHIA, F., *Criticism and Social Change*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1983. [Con un epílogo de Kenneth Burke, pp. 165-166].

LENTRICCHIA, F., *Después de la nueva crítica*, Madrid, Visor, 1990 [or. 1980].

LEVINE, L., *The Argument on Language and the Language of Argument: Kenneth Burke and Wilbur Samuel Howell*, Doctoral Dissertation, Carnegie Mellon University, 1991.

LINDSAY, S. A., *Implicit Rhetoric: Kenneth Burke's Extension of Aristotle's Concept of Entelechy*, Lanham, University Press of America, 1998.

LING, D. A., «The Will to Conservation: A Burkeian Analysis of Dust Bowl Rhetoric and American Farming Motives», *Southern Communication Journal*, 52, 1986, pp. 1-21.

LYONS, R. D., «Kenneth Burke, Philosopher, 96, and New Criticism Founder, Dies», *New York Times*, 21 de noviembre de 1993, p. 21.

MEADOWS, P., «The Semiotic of Kenneth Burke», *Philosophy and Phenomenological Research*, XVIII, 1957, pp. 80-87.

MELIA, T. y H. SIMONS (eds.), *The Legacy of Kenneth Burke*, Madison, University of Wisconsin Press, 1989.

MILLER, J. HILLIS, «Kenneth Burke», *International Encyclopedia of Social Sciences*, Vol. 18, New York, Free Press, 1979, pp. 78-81.

MORRIS, Ch., «The Strategy of Kenneth Burke», *Nation*, CLXIII, 1946, pp. 106-109. [Reimp. en W. RUECKERT (ed.), pp. 163-165].

MUNSON, G. B., «In and About the Workshop of Kenneth Burke», en *Destinations: A Canvas of American Literature*, New York, J. H. Sears and Company, 1928, pp. 136-159. [Reimp. en W. RUECKERT (ed.), pp. 9-15].

NEILD, E., *Towards a New Contextualism: The Complementary Theories of Kenneth Burke and Roland Barthes*, Thesis (Ph. D.)-Univ. of Chicago, Dept. of Commitee on Comparative Studies in Literature, March, 1978.

NEMEROV, H., «The Agon of Will as Idea. A Note on the Terms of Kenneth Burke», *Furioso*, II, 1947, pp. 29-42. [Reimp. en W. RUECKERT (ed.), pp. 187-198].

NICHOLS, M. H., «Kenneth Burke and the 'New Rhetoric'», *Quarterly Journal of Speech*, 38, 1952, pp. 133-144. [Reimp. en W. RUECKERT (ed.), pp. 270-286].

NICHOLS, M. H., «Kenneth Burke: Rhetorical and Critical Theory», en *Rhetoric and Criticism*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1963, pp. 79-93.

O'BANION, J. D., *Reorienting Rhetoric: The Dialectic of List and Story*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1992.

OSBORN, N. J., «Toward the Quintaessential Burke», en *Hudson Review*, XXI, 1968, pp. 308-321.

OVERINGTON, M., «Kenneth Burke and the Method of Dramatism», *Theory and Society*, 4, 1977, pp. 131-156.

OVERINGTON, M., «Kenneth Burke as Social Theorist», *Sociological Inquiry*, 47, 1977, pp. 137-141.

PARKES, H. B., «Kenneth Burke», en *The Pragmatic Test: Essays on the History of Ideas*, San Francisco, The Colt Press, 1941, pp. 202-220. [Reimp. en W. RUECKERT (ed.), pp. 109-121].

QUIGLEY, B. L., «'Identification' as a Key Term in Kenneth Burke's Rhetorical Theory», *American Communication Journal*, 1, 3.

RANSOM, J. C., «An Address to Kenneth Burke», *Kenyon Review*, 4, 1942, pp. 219-237. [Reimp. en W. RUECKERT (ed.), pp. 141-158].

RANSOM, J. C., «Mr. Burke's Dialectic», *New Republic*, CXIV, 1946, pp. 257-258. [Reimp. en W. RUECKERT (ed.), pp. 159-162].

ROD, D. K., «Kenneth Burke's Concept of Entitlement», *Communication Monographs*, 49, 1982, pp. 20-33.

ROD, D. K., «Kenneth Burke and Susanne K. Langer on Drama and Its Audiences», *Quarterly Journal of Speech*, 72, 1986, pp. 306-317.

ROUNTREE, J. C., «Coming to Terms with Kenneth Burke's Pentad», *American Communication Journal*, 1, 3.

RUECKERT, W. H., *Kenneth Burke and the Drama of Human Relations*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1982.

RUECKERT, W. H. (ed.), *Critical Responses to Kenneth Burke. 1924-1966*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1969.

RUECKERT, W. H., *Encounters with Kenneth Burke*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1994.

SCHAEFFER, J. D., «Vico and Kenneth Burke», *Rhetoric Society Quarterly*, 26, 1996, 7-18.

SCHWARTZ, O., «Kenneth Burke's Theory of Form: Rhetoric, Art and Cultural Criticism», *Southern Communication Journal*, 61, 1996, pp. 312-321.

SELZER, J., *Kenneth Burke in Greenwich Village: Conversing with the Moderns: 1915-1931*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996.

SLOCHOWER, H., «Kenneth Burke's Philosophy of Symbolic Action», en W. RUECKERT (ed.), pp. 130-135 [or. 1941].

SOUTHWELL, S. B., *Kenneth Burke and Martin Heidegger: With a Note Against Deconstruction*, Gainsville, University of Florida Press, 1987.

STRAUS, B. R., «Influencing Theory: Speech Acts», en J. NATOLI (ed.), *Tracing Literary Theory*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1987, pp. 213-247.

STULL, B. T., *Religious Dialectics of Pain and Imagination*, Albany, State University of New York Press, 1984.
THAMES, R. H., «The Writings of Kenneth Burke, 1968-1986», en H. W. SIMONS y T. MELIA (eds.), 1989.
THAMES, R. H., «A Selected Bibliography of Critical Responses to Kenneth Burke, 1968-1986», en H. W. SIMONS y T. MELIA (eds.), 1989.
THOMAS, D., «Burke, Nietzsche, Lacan: Three Perspectives on the Rhetoric of Order», *Quarterly Journal of Speech*, 79, 1993, pp. 336-355.
TOMPKINS, P. K., «On Hegemony –'He Gave It No Name'– and Cricical Structuralism in the Work of Kenneth Burke», *Quarterly Journal of Speech*, 71, 1985, pp. 119-130.
TOMPKINS, P. K., «A Note on Burke, Goethe and the Jews», *Quarterly Journal of Speech*, 81, 1995, pp. 507-510.
TOMPKINS, P. K. y G. CHENEY, «On the Limits and Sub-stance of Kenneth Burke and His Critics», *Quarterly Journal of Speech*, 79, 1993, pp. 225-231.
TORRENS, K., *An Indexical Exploration of the Concept of Hierarchy in the Corpus of Kenneth Burke*, Master's Thesis, University of Colorado-Boulder, 1993.
WARNOCK, T., «Witholding the Missing Potion: A Burkean Analysis of Fish's Wolf Man Account», *Ninth Biennial Conference. International Society for the History of Rhetoric [Abstracts]*, Universidad de Turín, 20-24 de julio de 1993, p. 161.
WARREN, A., «Kenneth Burke: His Mind and Art», *Sewanee Review*, XLI, 1933, pp. 225-236 y 344-364. [Reimp. en W. RUECKERT (ed.), pp. 38-47].
WARREN, A., «Sceptic's Progress», *American Review*, 6, 1935, pp. 193-213. [Reimp. en W. RUYECKERT (ed.), pp. 51-59].
WASHBURN, R. K., «Burke on Motives and Rhetoric», *Approach*, 9, 1953, pp. 2-6.
WELLEK, R., «The Main Trends of Twentieth-Century Criticism», *The Yale Review*, LI, 1961, pp. 102-119.
WELLEK, R., *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1968 [or. 1963].
WELLEK, R., «Kenneth Burke and Literary Criticism», *Sewanee Review*, 7, 2, 1971, pp. 171-188.
WELLEK, R., «Kenneth Burke», en *Historia de la crítica moderna (1750-1950). Tom. VI: Crítica americana (1900-1950)*. Versión española de Fernando Collar Suárez-Inclán, Madrid, Gredos, 1988, pp. 351-382.
WESS, R., *Kenneth Burke: Rhetoric, Subjectivity, Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
WHITE, H. y M. BROSE (eds.), *Representing Kenneth Burke*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1982.
WRIGHT, W., *Wild Knowledge: Science, Language, and Social Life in a Fragile Environment*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.

Índice

II